

IAN BENT
WILLIAM DRABKIN

ANALISI MUSICALE

Edizione italiana
a cura di
CLAUDIO ANNIBALDI



I MANUALI EDT/SldM



Biblioteca di cultura musicale

I manuali
EDT/SIdM

*I manuali EDT/SlidM sono pubblicati sotto il patrocinio scientifico
della Società Italiana di Musicologia*

*Comitato editoriale
Rossana Dalmonte, Guido Salvetti, Gianfranco Vinay*

*Tutti i diritti riservati.
La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita
senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.*

*Titolo originale: Analysis
© 1980 Macmillan Publisher LTD, London
© 1980, 1987 Ian Bent
© 1980, 1987 William Drabkin*

*I testi di Ian Bent (pp. 1-134) e di William Drabkin (pp. 285-331)
rielaborano articoli pubblicati precedentemente
in The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980*

*Traduzione di Claudio Annibaldi
Traduzioni delle Letture: Claudio Annibaldi,
Daniela Alexandra Bruni, Paola Ferella, Francesca Vacca*

Grafica di copertina di Marco Rostagno

*© 1990 per l'edizione italiana EDT srl
17 via Pianezza - 10149 Torino
www.edt.it
edt@edt.it
ISBN 88-7063-073-0*

IAN BENT

WILLIAM DRABKIN

ANALISI MUSICALE

Edizione italiana
a cura di
CLAUDIO ANNIBALDI



Indice

vii	<i>Prefazione all'edizione italiana</i>
xxi	<i>Premessa</i>
xxiv	<i>Abbreviazioni</i>
1	I. L'analisi musicale in generale
1	1. Collocazione dell'analisi tra le discipline musicologiche
5	2. Natura dell'analisi musicale
7	II. L'analisi musicale prima del ventesimo secolo
7	1. Preistoria
13	2. 1750-1840: struttura fraseologica e modelli morfologici
33	3. 1840-1900: concezioni organicistiche e didattica della forma
39	4. Consapevolezza storica dell'Ottocento
46	III. L'analisi musicale nel ventesimo secolo
46	1. Il primo Novecento: tecniche riduzionistiche e analisi dello stile
57	2. 1920-45: teoria delle tensioni e livelli strutturali
68	3. Dissenso empirista
71	4. 1945-60: linguistica, cibernetica, unità tematica
77	5. 1960-75: teoria degli insiemi, analisi computazionale e altre tendenze
86	6. Verso gli anni Ottanta: le grammatiche della musica
98	IV. La metodologia dell'analisi
98	1. Introduzione
100	2. Struttura fondamentale (Schenker)

- 105 3. Elaborazione tematica (Réti) e analisi funzionale (Keller)
- 109 4. Analisi morfologica
- 111 5. Analisi fraseologica (Riemann)
- 114 6. Analisi per parametri e per tratti stilistici
- 120 7. Semiologia musicale (Ruwet e Nattiez)
- 122 8. Teoria dell'informazione
- 125 9. Analisi insiemistica

LETTURE

- 137 1. H. Schenker - La Sarabanda della *Terza suite per violoncello solo* BWV 1009 di Bach.
- 145 2. R. Réti - La *Sonata in si bemolle minore* op. 35 di Chopin
- 158 3. D. F. Tovey - La *Seconda Sinfonia in re maggiore* op. 73 di Brahms
- 172 4. H. Riemann - La *Sonata in sol maggiore* op. 14 n. 2 di Beethoven
- 199 5. J. LaRue - Il primo movimento della *Golden Sonata* di Purcell
- 215 6. J.-J. Nattiez e L. Hirbour Paquette - Il Preludio del *Pelléas et Mélisande* di Debussy
- 250 7. J. E. Youngblood - Venti melodie da *Die schöne Müllerin* di Schubert, *Paulus* di Mendelssohn e *Frauenliebe und -leben* di Schumann
- 261 8. N. Böker-Heil - Il madrigale *Vestiva i colli* del Palestrina
- 275 9. A. Forte - L'Introduzione alla Prima Parte del *Sacre du printemps* di Stravinskij
- 287 *Glossario di termini analitici di William Drabkin*
- 335 *Note*
- 343 *Indice analitico*
- 353 *Riferimenti bibliografici*
- 378 *Fonti del materiale illustrativo*

Prefazione all'edizione italiana

Per una coincidenza quasi fatidica, la preparazione di questo manuale è entrata nella fase conclusiva mentre la storia dell'analisi musicale in Italia voltava pagina. Gli eventi che hanno scandito tale svolta, fra la primavera 1989 e l'inverno 1990, si sono incrociati con accadimenti storici di rilevanza planetaria, sicché è probabile siano sfuggiti anche agli addetti ai lavori. Ma ciascuno d'essi ha rappresentato un'innegabile novità: dall'"incontro di studio" sull'analisi che si è svolto a Reggio Emilia nel marzo 1989, con il patrocinio di quel Comune, dell'Istituto musicale "Achille Peri" e della rivista «Musica/Realtà»*, alla fondazione, nel luglio successivo, della Società Italiana di Analisi Musicale; dalla pubblicazione nel novembre 1989 del numero zero di «Analisi», trimestrale della società anzidetta, alla costituzione nel gennaio 1990 del Gruppo Analisi e Teoria Musicale.

Sulla novità di eventi siffatti non è il caso di insistere. Che nel nostro paese non vi siano mai state, prima d'ora, né società né riviste d'analisi è una realtà nota a chiunque abbia qualche familiarità con le cose musicali italiane. Quanto all'"incontro" di Reggio Emilia, per rendersi conto che si è trattato del più vasto dibattito sull'analisi mai organizzato in Italia, basta elencare le associazioni che vi hanno aderito: la Società Italiana di Musicologia, la Società Italiana di Etnomusicologia, la Società Italiana di Educazione Musicale, l'Associazione Italiana di Informatica Musicale, la sezione italiana della International Association for Studies in Popular Music. Piuttosto vale la pena di soffermarsi sul significato che rivestono per la nostra cultura musicale il successo dell'"incontro" in questione e la fondazione dei due sodalizi neonati. Perché è vero che in Europa non c'è più penuria di riviste, società e convegni dedicati all'analisi (nell'ottobre 1989 la Société Française d'Analyse Musicale ha organizzato a

* Agli atti dell'"incontro" sarà prossimamente dedicato, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, uno dei «Quaderni di Musica/Realtà».

Colmar addirittura un 1^{er} Congrès Européen d'Analyse Musicale), ma è anche vero che gli eventi ora menzionati sottintendono modifiche tanto profonde da condizionare le intenzioni stesse con cui questo manuale viene a proporsi al nostro pubblico.

Tali modifiche sono soprattutto evidenziate da due dati: il fatto che gli studiosi italiani di analisi si sono risolti a consorziarsi, mirando a una «migliore definizione metodologica e didattica della disciplina, anche alla luce di esperienze straniere assumibili per qualche esemplarità» (De Natale 1989); e l'alto numero di quanti sono oggi attratti, anche in Italia, dalle più sofisticate fra le esperienze straniere in questione (dove, ad esempio, il "tutto esaurito" registrato, nell'ambito dell'"incontro" di Reggio Emilia, dal seminario schenkeriano di William Drabkin, coautore del presente volume). Questi dati, infatti, coincidono con la scomparsa di due sintomi tra i più manifesti dell'arretratezza degli studi analitico-musicali nel nostro paese: l'isolamento degli studiosi, da una parte; e il disinteresse per le tecnologie più evolute, dall'altra.

Tutto questo potrà sembrar poco, specialmente ai lettori più giovani. È dunque il caso di rievocare i termini allarmanti con cui un presidente della Società Italiana di Musicologia, Claudio Gallico, parlò della situazione dell'analisi del nostro paese al quartultimo congresso della International Musicological Society (l'undicesimo, tenuto a Copenhagen nell'agosto 1972): più precisamente nel corso di una tavola rotonda sui *Metodi attuali di analisi stilistica della musica*, che vide la partecipazione di uno degli autori di questo manuale, Ian Bent, nonché dei tedeschi Norbert Böker-Heil, Ludwig Finscher, Christian Wolff, dello jugoslavo Dragotin Cvetko, e degli americani Lewis Lockwood, Harold Powers, Leo Treitler, Peter Westergaard. Ecco l'esordio dell'intervento di Gallico (1973, pp. 14-5):

I metodi più sottili ed elaborati dell'analisi stilistica musicale non sono comuni in Italia. Semplificando molto, l'indagine musicologica, del tipo tradizionale, ha certi caratteri: (1) ha forte inclinazione umanistica, e vocazione storicizzante; (2) segue modelli di cultura e di metodo della critica letteraria e figurativa; (3) è spesso condizionata da un'acuta preoccupazione di impostazione metodica e teorica estetica generale. A questo livello l'operazione analitica non supera generalmente lo studio e la descrizione della forma grande, delle dimensioni architettoniche. Tuttavia alcuni esponenti della cosiddetta "nuova musicologia italiana" sono dotati di capacità analitica sufficiente; e in certi casi molto raffinata. Ma forse mai nessuno di noi ha applicato quei procedimenti di analisi, come la si intende oggi in vari centri americani o europei: per un fine di identificazione, o statistico, o di catalogazione; o l'analisi a strati di Heinrich Schenker e dei suoi epigoni. Certo, taluni di noi sanno scomporre il pezzo musicale, e quindi: individuare e nominare gli elementi costitutivi; studiarne e porre in evidenza le funzioni e le relazioni. Ma ancora non sussistono metodi uniformi; non un indirizzo unitario, una coscienza teoretica comune: né comune è il codice sostitutivo, la grammatica dell'analisi.

È vero: confrontando l'intervento di Gallico con quelli degli altri partecipanti alla tavola rotonda di Copenhagen, esso appare più un'*excusatio non pe-*

tita che una squilla di riscossa. Ma ciò si spiega. In primo luogo, la tavola rotonda in questione prevedeva, dopo un primo giro di interventi teorici, una tornata analitica incentrata su un madrigale del Palestrina (*Vestiva i colli*) e sul tempo lento di una sonata pianistica di Beethoven (l'op. 10 n. 3). E in quella sede Gallico si sarebbe trovato ad analizzare i rapporti fra parola e musica nel madrigale palestriniano in termini quanto meno inattuali, se misurati sugli interventi di Böker-Heil, che dello stesso madrigale proponeva una mirabolante analisi computazionale (Böker-Heil 1972b), o di Bent, che aveva aperto i lavori polemizzando con i recenti tentativi di trasferire all'analisi musicale i suggerimenti metodologici delle grammatiche trasformazionali (Bent 1972). In secondo luogo, Gallico parlava da musicologo storico, non da teorico. Poteva quindi testimoniare sulle vicende dell'analisi musicale in Italia, non prospettare l'unica via d'uscita praticabile all'epoca: un'operazione teorica di alto livello, capace di rivendicare all'analisi la sua piena autonomia fra le discipline musicologiche. E poi, anche a proporre un'operazione del genere, quali nostri musicologi teorici avrebbero potuto incaricarsene? Praticamente nessuno, pesando su di essi, più ancora che sugli storici, due handicap puntualmente registrati da Gallico: l'insufficiente conoscenza dei meccanismi del linguaggio musicale, e la loro formazione umanistica, che li portava a vedere nell'analisi tutt'al più uno strumento sussidiario di lavoro. Si spiega così come il più brillante saggio analitico pubblicato in Italia negli anni Settanta rechi la firma di un giovane storico, Renato Di Benedetto (1978), e come la prima teoria dell'analisi mai proposta da un nostro studioso sia opera, negli stessi anni, di un didatta trasformatosi in teoreta «per destino imposto»: Marco De Natale (1978), titolare dal novembre 1970 di un corso straordinario di analisi presso il Conservatorio di Milano.

Queste considerazioni sono decisive per comprendere come le recenti fortune dell'analisi nel nostro paese possono influire sulle ambizioni di questo libro. Infatti ne consegue che tali fortune non presuppongono alcun processo evolutivo preordinato e consapevole. Presuppongono invece una miriade di fattori del tutto sconsiderati e casuali: e intanto la serie di sperimentazioni didattiche, di proposte editoriali, di iniziative scientifiche che hanno preso l'abbrivo nei primi anni Settanta, senza altri punti di contatto che il richiamo a un approccio anticonvenzionale all'esperienza musicale e ai modi tradizionali di parlarne.

Nell'ambito delle istituzioni scolastiche, aperture significative si sono avute, fra il 1970 e il 1971, con l'istituzione da parte dell'Università di Bologna di un corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (Dams), e con l'introduzione in alcuni Conservatori di corsi novennali di Nuova Didattica della Composizione. Certamente modeste, se rapportate alle istanze sessantottesche di palingenesi della scuola italiana, queste novità hanno tuttavia comportato — per decine di giovani intenzionati a dedicarsi professionalmente alla musica — un apprendistato di qualità sin lì ignota, tanto ai diplomandi in composizione dei nostri Conservatori quanto ai laureandi in Storia della musica presso la dozzina di facoltà universitarie allora dotate di tale insegnamento. Si pensi, per convincersene, a quanti studenti del Dams si sono accostati ai pro-

blemi della tecnica compositiva sotto la guida di maestri come Aldo Clementi o Franco Donatoni; oppure all'utilizzazione sistematica di modelli linguistici nel corso di Nuova Didattica della Composizione che il Conservatorio di Cagliari ha affidato nel 1975 a Franco Oppo (1982).

Quasi contemporaneamente, nel 1972-73, comincia a trovare applicazione in Italia uno dei metodi d'analisi «sottili ed elaborati» sin lì ignorati anche dalla «nuova musicologia italiana»: l'analisi distribuzionale messa a punto dieci anni prima dal linguista francese Nicolas Ruwet. Nelle ricerche sui corali luterani di Mario Baroni e Carlo Jacoboni (1973), essa è ancora un punto di riferimento teorico. Ma negli scritti di semiotica che Gino Stefani iniziò a pubblicare in quegli anni, il metodo di Ruwet trova anche applicazione pratica. Mi riferisco specialmente a un articolo apparso nel 1976 sulla «Rivista Italiana di Musicologia» (Stefani 1976), a cui replicò tamburo battente il musicologo olandese Frits Noske (1977), inviando alla stessa rivista uno scritto ancora più memorabile ai nostri fini. Uno scritto che rappresenta al tempo stesso il primo intervento polemico su questioni di metodo analitico mai pubblicato in Italia; un segnale indubbio che la nostra maggiore rivista musicologica stava aprendosi anch'essa a tematiche analitiche aggiornate (in questi anni il suo comitato direttivo fa capo, non a caso, a Lorenzo Bianconi: musicologo italo-svizzero di formazione germanica); e un'eloquente testimonianza di come le sortite analitiche di Stefani attirassero più l'interesse degli studiosi stranieri che di quelli italiani. Il che non toglie che il diffuso interesse per l'analisi oggi riscontrabile nel nostro paese sia dovuto anche al lavoro di Stefani. Solo che è dovuto soprattutto alla sua capacità di introdurre e interessare ai meccanismi della comunicazione musicale i non addetti ai lavori: i portatori di «competenza musicale comune», che sono da sempre gli interlocutori ideali di questo studioso (Stefani 1978). Un analogo merito storico va riconosciuto del resto anche a Baroni e Jacoboni, le cui ricerche non hanno certo convertito molti musicologi italiani all'uso del computer a fini analitici, e tuttavia hanno stimolato a tale uso una fascia particolare di non addetti ai lavori (o, più esattamente, di addetti ad *altri* lavori): quella degli esperti di informatica musicale, che hanno ripetutamente ripreso in proprio la metodologia esperita da questi due studiosi nelle loro ricerche sulle grammatiche musicali generative (Camilleri 1986, p. 357).

Dalla metà degli anni Settanta, peraltro, la proliferazione di interessi analitici nel nostro paese si affida anche alla nuova attenzione dell'editoria italiana per una produzione musicologica di qualità. È la fine del lungo ostracismo di qualsiasi testo specialistico si provasse a corroborare la trattazione storico-critica con puntuali rilievi analitici (le dita di una mano bastano a contare i libri di questo genere usciti in Italia nel quindicennio 1954-68: che pure non fu dei peggiori, aprendosi con *Espressionismo e dodecafonìa* di Luigi Rognoni e chiudendosi con *Fase seconda* di Mario Bortolotto). Ed è anche l'inizio della scoperta autodidattica dell'analisi da parte di un crescente numero di lettori, a ciò incoraggiati da traduzioni importanti come quella di *The classical style*

[*Lo stile classico*] di Charles Rosen, edita da Feltrinelli nel 1979, oppure da opere originali come la *Storia della musica* curata dalla Società Italiana di Musicologia e pubblicata dalla EDT a partire dal 1976 (un'insolita abbondanza di spunti analitici s'incontra già nei primi volumi usciti: si pensi al *Medioevo II*, di F. Alberto Gallo, apparso nel 1977).

Possiamo ora comprendere come mai, alla fine del decennio successivo, l'“incontro” di Reggio Emilia abbia richiamato da ogni parte musicisti pratici e musicofili colti, esperti di informatica ed etnomusicologi, docenti di scuole primarie e secondarie, studenti e professori universitari e di conservatorio. Il fatto è che quanti potevano essere interessati, nell'Italia degli anni Settanta, a produrre discorsi analitico-musicali o a fruirne sono stati tutti raggiunti da qualche sollecitazione a nutrire questo loro interesse. Né va dimenticato, a questo proposito, l'importante contributo dell'etnomusicologia, il cui ingresso fra gli insegnamenti universitari (1976) ha moltiplicato le possibilità di incontro dei nostri giovani con l'analisi intesa come strumento d'indagine scientifica.

Quanto agli anni Ottanta, essi consolidano le posizioni raggiunte nei settori della didattica e della ricerca, non meno che in campo editoriale. Nascono riviste come «Prospettive musicali», «Quaderni di informatica musicale» ed «Eunomio»: dall'esistenza talora effimera e di qualità non sempre superlativa, ma pur sempre interessate programmaticamente a problemi di analisi. Si fanno più stretti i legami fra la grande editoria e la nuova didattica musicologica, tra l'altro inducendo tre diverse case editrici — Discanto, Marsilio e Il Mulino — ad adoperarsi nella diffusione dell'opera di Carl Dahlhaus, e dunque anche di un testo fondamentale come *Analyse und Werturteil* [*Analisi e giudizio estetico*] (Dahlhaus 1970). Proliferano iniziative didattiche di vario rango, che spaziano dal corso estivo di analisi in qualche località amena al ciclo di seminari finalizzato a progetti di ricerca interculturale (si pensi a quelli che l'Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati organizza annualmente a Venezia dal 1987). Inoltre, l'analisi diventa l'asse portante più o meno dichiarato dei corsi sperimentali che alcuni Conservatori (in primo luogo quelli di Milano e di Roma) cominciano a varare verso la metà degli anni Ottanta, facendo leva ora sui decreti istitutivi delle Scuole sperimentali di Composizione, ora sulla normativa della sperimentazione didattica nelle scuole secondarie. Tuttavia il primo corso di conservatorio i cui studenti abbiano sentito parlare dei metodi analitici di Heinrich Schenker, Leonard B. Meyer e Allen Forte è stato verosimilmente il corso di *computer music* tenuto da Lelio Camilleri presso il Conservatorio di Firenze, nel cui ambito sono da tempo operativi programmi di analisi computazionale ispirati appunto ai metodi dei tre studiosi anzidetti (Camilleri-Carreras-Grossi-Nencini 1987). In campo scientifico, infine, gli anni Ottanta si aprono con tre convegni patrocinati dalla Società Italiana di Musicologia — la terza edizione degli *Studi corelliani* (Fusignano, 1980), *Music grammars and computer analysis* (Modena, 1982), *Frescobaldi e il suo tempo* (Ferrara, 1983) — nei quali

comincia a manifestarsi quella volontà di incontro e di dibattito sulla problematica dell'analisi, che di lì a qualche anno indurrà i nostri musicologi alle iniziative consociative ricordate all'inizio. Certo, la preponderanza degli studiosi non italiani nelle sedute analitiche sulla musica di Corelli e Frescobaldi svoltesi durante i convegni del 1980 e del 1983 è pressoché assoluta (cfr. Durante-Petrobelli 1982, pp. 15-117, e Durante-Fabris 1986, pp. 281-327). Sicché si potrebbe meglio intendere tali sedute come ulteriori indizi della recente rivitalizzazione della nostra musicologia da parte di studiosi formati o specializzati all'estero: nella fattispecie, Pierluigi Petrobelli, coordinatore del convegno di Fusignano, e Thomas Walker, presidente del comitato scientifico-organizzativo di quello di Ferrara. Ma il convegno modenese del 1982 è indubbiamente l'antesignano dell' "incontro" di Reggio Emilia del marzo 1989. Si consideri come l'uno e l'altro abbiano fatto capo a Mario Baroni, che ha coordinato il primo in collaborazione con Carlo Jacoboni e altri componenti il suo gruppo di lavoro, e il secondo insieme a Rossana Dalmonte. E si osservi come il convegno di Modena — per il fatto stesso di concentrarsi su particolari tecniche analitiche, anziché su musiche o autori determinati — abbia consentito, già nel 1982, un'attendibile verifica dell'ampiezza dell'interesse per l'analisi maturato in Italia nel decennio precedente. Non a caso il gruppo dei relatori italiani prefigura con stupefacente esattezza l'eterogeneo insieme dei partecipanti all' "incontro" di Reggio Emilia, comprendendo musicologi come Baroni e Stefani, etnomusicologi come Giorgio Adamo, musicisti e docenti di conservatorio come Azio Corghi e Franco Oppo, informatici come Lelio Camilleri, musicofili colti come Laura Tedeschini Lalli, Claudio Baffoni e Francesco Guerra dell'Istituto matematico "G. Castelnuovo" dell'Università di Roma (Baroni-Callegari 1984).

È finalmente possibile trarre da tutto ciò una conclusione direttamente riferibile al presente manuale. L'interesse per l'analisi musicale che gli anni Novanta ereditano dai due decenni precedenti sembra davvero dotato di un'ampiezza straordinaria. Ed è certo che senza un tale elemento propulsore la situazione italiana di questa disciplina sarebbe ancora quella tratteggiata da Gallico diciotto anni fa. Tuttavia — data la natura, la varietà, la casualità delle occasioni che lo hanno propiziato — si tratta anche di un interesse costituzionalmente fragile e facilmente dispersivo. Se la svolta da esso sollecitata deve essere irreversibile, come tutti ci auguriamo, occorre dunque aiutare questo interesse a qualificarsi e consolidarsi alla luce delle massime acquisizioni del pensiero analitico moderno. Qui sta il senso ultimo della coincidenza fra la pubblicazione di questo manuale e la svolta registrata nel 1989-90 dalle vicende dell'analisi in Italia. Non nel proporsi come un'ennesima novità statistica, come il primo manuale di analisi in lingua italiana da affiancare alla prima rivista o alle prime società di analisi fondate nel nostro paese. Bensì nel fatto che esso può essere — in quanto concepito ed elaborato nel modo che stiamo per

considerare — uno strumento insostituibile per rendere definitiva la svolta storica in questione.

* * *

Ci siamo ripetutamente riferiti a questo libro come a un manuale, e la sua stessa edizione originale fa parte di una collana manualistica: quella dei *New Grove Handbooks in Music*, editi da Macmillan. Tuttavia, come precisano gli autori nella loro premessa, esso trae origine dall'elaborazione di alcune voci del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: la grande voce sull'analisi firmata da Ian Bent, che è alla base dei primi quattro capitoli del presente volume, e alcune voci terminologiche di William Drabkin, che sono state riprese e ampliate nell'allegato *Glossario di termini analitici*. Così, la prima cosa da chiarire, circa la concezione di questo libro, è la sua apparente incompatibilità con gli altri manuali siglati dalla EDT e dalla Società Italiana di Musicologia. I quali hanno inteso proporsi sin dal primo volume (Bellasich-Fadini-Leschiutta-Lindley 1984) più come "libri d'uso" provvisti di un preliminare collaudo didattico, che come "libri compendiosi" con generiche finalità informative (*ibid.*, p. X).

A questo riguardo va notata una circostanza determinante. Bent (che attualmente insegna alla Columbia University di New York) è un musicologo britannico e sin dall'inizio ha impostato la voce sull'analisi di cui stiamo parlando secondo le migliori tradizioni della musicologia anglosassone. Non a caso uno dei maggiori analisti americani, Allen Forte, ha giudicato quel testo «un *tour de force* lucido, compendioso e autorevole», nonché «efficace, ben organizzato e scritto con obiettività e imparzialità» (Forte 1982, pp. 161 e 163). Pertanto è vero che a monte di questo manuale c'è una voce d'enciclopedia, ma si tratta di una voce concepita assai diversamente dalle voci sull'analisi pubblicate dai maggiori dizionari musicali italiani. Si pensi a quella firmata da René Leibowitz per l'*Enciclopedia della musica Rizzoli Ricordi*, che non menziona nessuno dei maestri dell'analisi contemporanea e rinvia il lettore a una bibliografia di sei titoli in tutto (Leibowitz 1972). Oppure si pensi alla voce del *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (Gut 1983), che traccia un quadro dei recenti indirizzi analitici e suggerisce una bibliografia abbastanza funzionale di trentotto titoli, ma poi dimentica tanto l'analisi semiotica quanto l'insiemistica, e maltratta il metodo di Schenker al punto da classificarlo come "analisi fenomenologica" (su una più corretta accezione del termine, cfr. il paragrafo 5 del capitolo III), da ridurne l'ipotesi operativa all'individuazione della "linea fondamentale" o *Umlinie* (laddove a Schenker interessava semmai individuare la "struttura fondamentale" o *Ursatz*) e da definire l'*Umlinie* stessa come una «successione di suoni che è sufficiente liberare per comprendere la sostanza musicale inerente a un brano» (nel *Glossario* il lettore troverà una definizione di *Umlinie* non solo più affidabile di questa, ma anche capace di motivargliene le assurdità).

Ciò chiarito, non è difficile intendere cosa ha consentito alla voce sull'analisi del *New Grove* di trasformarsi in un manuale adeguato al programma editoriale di questa collana. Si tratta dell'oggettività e dell'imparzialità elogiate da Forte; e del fatto che il testo di Bent ne ha derivato un'impronta fortemente manualistica, già evidente nella versione primitiva, ma ancor più evidente nella versione approntata per i *New Grove Handbooks* grazie al *Glossario* di William Drabkin (un musicologo americano, attualmente *lecturer in music* presso l'università inglese di Southampton). Si prenda il primo capitolo. Nella trasformazione in volume esso ha subito meno rimaneggiamenti degli altri, sicché è ancora il preambolo definitorio di una voce d'enciclopedia. Ma lo scrupolo con cui Bent delimita concettualmente l'oggetto della sua trattazione conferisce a queste pagine la stessa funzione propedeutica dell'esordio di un buon manuale. Né meno efficaci sono i due capitoli centrali, che fissano i connotati ideologici e operativi via via assunti dall'analisi nella cultura moderna. Qui è con ogni evidenza il *tour de force* a cui alludeva Forte. Giacché, attenendosi ai fatti e valendosi esemplarmente di fonti di prima mano, questi due capitoli riescono a dar conto di tutti i filoni problematici che percorrono la storia dell'analisi infittendosi all'estremo nella seconda metà del nostro secolo. Senonché qui è anche la migliore dimostrazione delle virtù manualistiche del testo di Bent. In effetti, i capitoli in questione cominciano a familiarizzare il lettore con i più tipici tratti storici dell'analisi musicale, facendogli intravedere al tempo stesso le particolarità tecniche dei metodi su cui si concentrerà il quarto capitolo. Si ha così un approccio alle esperienze più cruciali dell'analisi contemporanea estremamente efficace, specialmente per il lettore autodidatta: un approccio per angolazioni contrapposte capaci di integrarsi e illuminarsi a vicenda, che viene appunto ulteriormente potenziato dal *Glossario*. Dove chi legge trova non soltanto uno strumento di consultazione unico nel suo genere: ritrova anche, in una diversa prospettiva, molti problemi affrontati e discussi da Bent nei capitoli *L'analisi musicale nel ventesimo secolo* e *La metodologia dell'analisi*.

A questo punto, per trasformare il *New Grove Handbook* in un manuale EDT/SIdM mancava soprattutto una parte applicativa. Ma quali esercizi proporre ai lettori di un libro che, fedele sino all'ultimo all'imparzialità della sua concezione, suggella la propria panoramica dell'analisi novecentesca con otto paragrafi dedicati a un ampio ventaglio di scuole e tendenze, alcune delle quali sottintendono ulteriori frazionamenti metodologici o sono accessibili solo a quanti posseggono cognizioni di matematica o di tecniche informatiche? Una soluzione accettabile è stata intravista da chi scrive, riflettendo sulla difficoltà dei lettori italiani non poliglotti, ove si fosse proposta loro nulla più che la traduzione del manuale inglese: la difficoltà di non potersi minimamente documentare sulle metodologie illustrate negli otto paragrafi anzidetti. Infatti — cosa perfettamente in linea con il cronico disinteresse della nostra cultura musicale verso l'analisi — i massimi analisti della prima metà del secolo hanno avuto rarissimamente il privilegio d'essere tradotti nella nostra lingua, e la situazione di

quelli operanti nella seconda metà è solo apparentemente migliore. Giacché, a ben vedere, i due saggi di Tovey e Schenker tradotti di recente in Italia (Tovey 1927 e Schenker 1923) stanno alla produzione analitica della prima parte del secolo nello stesso rapporto in cui la ventina di testi di Eggebrecht, Ruwet, Meyer e altri, sin qui apparsi in italiano*, stanno al *boom* della produzione analitica internazionale del secondo dopoguerra.

Di qui l'idea di corredare l'edizione italiana del manuale di Bent e Drabkin con un gruppo di "analisi d'autore" mai tradotte nella nostra lingua, che potessero essere riferite ai paragrafi 2-9 del quarto capitolo come "esercizi svolti" *sui generis*. La scelta di tali *Letture*, come poi si è deciso di chiamarle, non è stata agevole, essendo condizionata anche da ovvi limiti di spazio. Ma, grazie ai suggerimenti di Bent, si è infine riusciti a conciliare l'esigenza di una rassegna di testi esemplari con quella di una campionatura estremamente variegata di approcci analitici e di testi analizzati. In effetti, gli autori prescelti non hanno alcun bisogno di presentazione: con l'eccezione, forse, di Louise Hirbour, che è una collega di Jean-Jacques Nattiez all'Università di Montréal, di Norbert Böker-Heil, direttore del Dipartimento per l'analisi e la documentazione musicale dello Staatliches Institut für Preußischer Kulturbesitz di Berlino, e di Joseph Youngblood, docente della School of Music dell'Università di Miami. Dal canto loro, le musiche analizzate nelle nove *Letture* coprono addirittura l'intero arco storico della musica eurocolta. Infatti l'ultima parte della settima *Lettura* prende in considerazione il canto liturgico medioevale; l'ottava e la quinta costeggiano il Rinascimento e l'età barocca; la prima, la terza e la quarta rendono omaggio alle "tre B" della grande musica mitteleuropea (Bach, Beethoven, Brahms); la seconda e la parte centrale della settima puntano sul primo Ottocento romantico; la sesta e la nona approdano al Novecento storico.

Va da sé che l'innesto di questi nove testi ha conferito alla presente edizione del manuale di Bent e Drabkin una fisionomia del tutto particolare. Non si tratta tanto del rilievo conferito loro dalle presentazioni che mi è sembrato utile premettervi, per meglio precisarne l'esemplarità e i rapporti con il testo di Bent; né dell'attrattiva esercitata dai nomi di studiosi ormai mitici come Tovey e Schenker, o del fatto che fra queste *Letture* sono le primissime traduzioni italiane di analisi di Hugo Riemann, Rudolph Réti o Allen Forte (peraltro una parafrasi di alcuni capitoli del principale trattato di Forte [1973] è da tempo accessibile al pubblico italiano in De Berardinis 1983-85). Si tratta piuttosto del fatto che le nove *Letture* in questione si pongono come il punto di convergenza ideale sia del testo di Bent sia del *Glossario* di Drabkin, rappresentando l'esemplificazione più immediata delle tecniche analitiche illustrate dall'uno e il più immediato banco di prova dell'altro. Questo spostamento del baricentro del volume ha avuto conseguenze pratiche non irrilevanti. Basti dire che il *Glossario* di questa edizione italiana ha 49 voci in più del gemello inglese, e che

* Oltre a Dahlhaus 1976 e a Eggebrecht 1979, si vedano al proposito gli scritti di Coons e Kraehenbuehl, Lerdahl e Jackendoff, Meyer, Moles, Molino, Nattiez, Ruwet citati nei riferimenti bibliografici relativi ai paragrafi 4, 5, 6 del capitolo III e alla *Lettura* 6.

questo incremento si deve in primo luogo all'esigenza di renderlo funzionale alle *Lecture*. Esigenza che ha comportato, da parte di Drabkin, la stesura di alcune nuove voci (*Cardinality*, *Mapping*, *Potenzierung*, *Taktmotiv* eccetera) e, da parte mia, il potenziamento della rete dei richiami interni al *Glossario* stesso, allo scopo di rendere reperibili i termini tecnici più importanti, a partire tanto dalla lezione originale quanto dalla traduzione italiana utilizzata nelle *Lecture*.

Occorre aggiungere che una trasformazione così decisa del manuale inglese nel "libro d'uso" di cui si diceva, ha coinvolto anche le parti compilative del volume, come la bibliografia e l'indice analitico? Nell'edizione originale quest'ultimo riguarda soltanto il testo di Bent, mentre ora concerne anche *Lecture* e *Glossario*. Ciò dovrebbe tornare utile soprattutto a quanti, appunto, utilizzeranno il volume in maniera intensiva, visto che non saranno più costretti a sfogliare e risfogliare il *Glossario* prima di concludere che un certo termine non vi è compreso. Quanto alla bibliografia originale, i suoi 1162 titoli la prospettano certamente come la più esaustiva mai approntata sull'analisi musicale. Purtroppo non si tratta di una bibliografia ragionata, come quella curata una ventina d'anni fa da Michael Fink (1972). Per il lettore italiano non poliglotta, dunque, la sua ricchezza cela più di un motivo di frustrazione anziché stimoli a ulteriori approfondimenti. Tanto più che i titoli italiani sono dodici in tutto (ivi compresi tre trattati plurisecolari e un testo di semiotica senza rapporti con la musica: Eco 1975), e che gli altri 1150 titoli (617 inglesi, 416 tedeschi, 88 francesi, 29 in altre lingue, tra cui il russo, l'olandese e lo svedese) si susseguono secondo l'ordine alfabetico degli autori, senza punti di riferimento all'infuori della possibilità di ritrovare, sotto il nome degli analisti più importanti, gli scritti ad essi dedicati. Pertanto si è deciso, d'intesa con Bent, di considerare la bibliografia del manuale originale come uno strumento di consultazione ormai acquisito, e se ne sono ricavati riferimenti bibliografici più consoni a un "libro d'uso": meno doviziosi, ma integrati con tutti i dati necessari al lettore italiano per organizzare una ricerca bibliografica in proprio, reperire un libro ancora in commercio, ordinare la fotocopia di un articolo di rivista a una biblioteca dove sia complicato recarsi di persona.

Per questo motivo, i riferimenti bibliografici in questione sono praticamente limitati alle fonti citate nel testo di Bent, nelle *Lecture* e nel *Glossario* di Drabkin, ma sono al tempo stesso (1) raggruppati in corrispondenza con le varie sezioni del libro; (2) comprensivi di titoli citati nel testo di Bent ma omessi nella bibliografia originale; (3) completati dalla menzione di eventuali traduzioni italiane, anche parziali; (4) integrati con l'indicazione delle case editrici dei libri e con la paginazione iniziale e finale degli articoli; (5) corredati, ovunque possibile, dal numero dell'estratto pubblicato nel *RILM** nonché dalla segnalazione di recensioni apparse tra il 1894 e il 1989 sulla «Rivista Musicale Italiana»,

* Per la spiegazione di questa, e delle altre sigle usate nel corso del manuale, si veda l'elenco delle abbreviazioni a pp. xxiv-xxvi.

la «Rassegna Musicale», la «Rivista Italiana di Musicologia», la «Nuova Rivista Musicale Italiana». (È quasi superfluo avvertire che questi ultimi dati corrispondono perlopiù a nuove prove dell'arretratezza della nostra cultura analitica: non di rado schiaccianti, come le stroncature dei primi due volumi del leggendario annuario di Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, firmate da Luigi Ronga [1927 e 1928]).

In conclusione: vale per la nuova bibliografia quello che abbiamo detto per il manuale nel suo insieme. Così come l'uno vuol essere non tanto il primo manuale di analisi mai pubblicato in italiano, quanto uno strumento del consolidamento delle attuali fortune di questa disciplina nel nostro paese, all'altra non interessa proporsi con i suoi 442 titoli, come la più ampia bibliografia sull'analisi mai proposta al nostro pubblico. Le preme piuttosto d'essere una guida efficace nell'ultimo tratto del percorso ideale suggerito da questo libro: il tratto in cui il lettore dovrebbe risalire alle fonti delle informazioni e dei materiali di studio ch'esso gli è andato via via proponendo, e sperimentare direttamente — secondo le possibilità ed entro i limiti che ora specificheremo meglio — la tecnica analitica più accessibile alle proprie cognizioni musicali o più appropriata al repertorio prediletto.

* * *

Ho già accennato al collaudo didattico a cui dovrebbe essere tenuto ogni manuale di questa collana, non meno che a recenti iniziative sperimentali di alcuni Conservatori imperniate più o meno esplicitamente su corsi di analisi. Ad offrirmi il destro di collaudare questo manuale, via via che venivo traducendolo, è stata proprio una di queste sperimentazioni: il biennio di Storia ed estetica musicale attivato dal Conservatorio di Roma nel 1987, allo scopo di creare un'alternativa, quantunque precaria, all'omonimo corso annuale per studenti di direzione d'orchestra e dei corsi superiori di composizione.

La decina di studenti che ha seguito le lezioni di analisi da me tenute nel biennio 1987-89 ha utilizzato le prime due parti di questo libro (i capitoli I-III nel primo anno, il capitolo IV e alcune *Lecture* nel secondo) con risultati disparatissimi. Non poteva essere altrimenti, data l'eterogeneità del retroterra scolastico degli studenti in questione: alcuni dei quali provenienti da corsi di armonia e contrappunto dove fare un'analisi significa tuttora etichettare diligentemente unità grammaticali sintattiche morfologiche del tutto avulse dal significato storico e musicale della pagina analizzata. Ma il fatto più significativo è stato che tali disparità di rendimento sono emerse solo quando gli studenti hanno cominciato ad esercitarsi per la prova scritta prevista per la fine del corso: finché il lavoro s'era concentrato sul testo di Bent e sulle *Lecture* scelte a integrarlo, tutti avevano proceduto di pari passo, e, spesso, i più sensibili alle attrattive di certe *Lecture* erano stati proprio gli studenti più impacciati al momento di trasformarsi in analisti "attivi".

Dove sta il particolare significato di tutto questo? Sta nel dimostrare che il manuale può essere utilizzato a due livelli diversi, ma egualmente proficui e variamente personalizzabili: il livello "attivo", appunto, che riguarda chi voglia procurarsi strumenti aggiornati per avviare esperienze analitiche in proprio, e il livello "passivo", che si addice a quanti intendono semplicemente ampliare la propria cultura musicologica, orientarsi nel labirinto dei saperi analitici attuali, o avvantaggiarsi come esecutori e didatti della sapienza analitica altrui. Il che rientra, del resto, nell'ordine delle cose. Giacché proprio a questo secondo tipo di lettori si sono rivolti i maestri dell'analisi contemporanea, tutte le volte che hanno guardato al momento esecutivo come a uno degli sbocchi specifici del proprio lavoro (cfr. ad esempio le *Lecture* 1 e 4).

Sulle cognizioni tecnico-musicali necessarie a muoversi disinvoltamente al livello "passivo", non c'è molto da dire. Basterà possedere una lettura ritmica e melodica sicura, una visione chiara e distinta della nomenclatura dell'armonia tonale, una buona conoscenza teorica delle regole e dei congegni contrappuntistici più elementari. Molto dipenderà, tuttavia, dalla capacità del lettore di decifrare correttamente un testo musicologico in inglese, tedesco o francese. A questo livello di utilizzazione del manuale, infatti, l'approfondimento delle metodologie che vi sono illustrate si risolve in primo luogo nello studio dei testi segnalati dai corrispondenti riferimenti bibliografici, e questi presuppongono, come già sappiamo, la conoscenza delle tre lingue ora menzionate. Le quali hanno però un'importanza decrescente. Da un lato perché i riferimenti bibliografici in questione sono predisposti sin dall'inizio per lettori anglofoni, e le indicazioni sussidiarie di cui sono arricchiti nella presente edizione rinviano spesso a una pubblicazione redatta in inglese come il *RILM*. Dall'altro lato, perché la conoscenza dell'inglese è indispensabile per accedere alla letteratura relativa all'analisi computazionale, e rende nel contempo accessibile un prezioso filone di traduzioni dal tedesco o dal francese: si pensi ai trattati di Schenker, di cui sono stati recentemente tradotti negli Stati Uniti anche i due volumi di *Kontrapunkte* (Schenker 1910-22).

Più complesso è il discorso sulla competenza tecnica necessaria a utilizzare il manuale "attivamente". Intanto perché non tutti i metodi illustrati da Bent ed esemplificati nelle *Lecture* sono immediatamente praticabili. L'approccio empirista di Tovey (*Lettura* 3) è per definizione intraducibile in indicazioni operative, e le tecniche computazionali di Böker-Heil (*Lettura* 8) sono legate con ogni evidenza alle macchine e ai programmi di elaborazione da lui utilizzati vent'anni fa. L'assimilazione dei modelli analitici rappresentati da Schenker, Riemann e Forte (*Lecture* 1, 4, 9) implica, nel secondo caso, una conoscenza approfondita del pensiero teorico dell'autore e, negli altri due, l'assimilazione di appositi testi teorici e manualistici (Forte 1973 e Forte-Gilbert 1982). Così il lettore finisce per avere pronto accesso a quattro metodi soltanto: quelli esemplificati dalle analisi di Réti, LaRue, Nattiez e Hirbour Paquette, Youngblood (*Lecture* 2, 5, 6, 7). Essi esigono da lui una preparazione tecnico-musicale assai varia,

che nel caso di Youngblood risulta persino inferiore a quella richiesta per l'utilizzazione "passiva" del manuale, riducendosi a poco più che la conoscenza delle note musicali. Sarebbe però errato considerare il modello tecnicamente più elementare come il miglior punto di partenza per compiere proprie esperienze analitiche. In realtà l'elementarità di analisi quantitative come quella di Youngblood presuppone una serie di delimitazioni del campo d'indagine, che vanno accuratamente tenute sotto controllo, se non si vogliono rischiare esiti irrimediabilmente naïf. Converrà dunque partire dal metodo che si pone all'altro estremo della gamma di competenze richieste dai quattro citati: l'analisi stilistica di LaRue. Le conoscenze che tale modello presuppone vanno molto al di là dell'armonia e del contrappunto, visto che l'analista dovrebbe saper inquadrare storicamente la composizione in esame e avere una certa dimestichezza con il repertorio d'appartenenza (LaRue 1970, p. 4). Però si tratta di un modello utilissimo per addestrarsi a una ricognizione sistematica dell'oggetto sonoro da analizzare, e gli accorgimenti procedurali escogitati a tal fine da LaRue (la "lista di controllo", il "timeline" eccetera) sono strumenti di cui converrà giovare — in una fase preliminare del lavoro — anche optando per altre tecniche d'analisi.

Parlo, naturalmente, in base all'esperienza didattica a cui ho accennato più sopra. Altri potrà regolarsi diversamente. Però ci si emancipi sempre con gradualità dai modelli forniti dalle *Lecture*. All'inizio, cioè, si applichi la tecnica prescelta a pezzi simili a quello analizzato nella *Lettura* corrispondente, e solo in un secondo tempo si passi ad applicarla a pezzi totalmente diversi. Ove il tragitto venga compiuto con un minimo di attitudini analitiche, pur sempre indispensabili, in un periodo di tempo relativamente breve si dovrebbe raggiungere il maggior risultato ottenibile con questo manuale (nel biennio sperimentale citato più sopra, i primi risultati in tal senso si sono avuti a metà del secondo anno di corso). Mi riferisco alla capacità di analizzare una composizione scegliendo, fra le tecniche studiate, quella più adatta a evidenziarne il funzionamento dei congegni compositivi. Che è poi la capacità di cogliere quel rapporto di funzionalità fra tecnica analitica e pagina da analizzare, segnalata da molti didatti come condizione indispensabile per il successo di una qualsiasi analisi (De Natale 1969, pp. 1120-1).

Qualche lettore trasecolerà: non si dovrebbe allontanarsi ulteriormente dai modelli prescelti fino ad escogitare procedure analitiche originali? In realtà non è questo lo scopo del presente manuale, né di questo ha bisogno l'attuale situazione dell'analisi musicale in Italia. Non lo dico per schierarmi con quanti ritengono che le tecniche analitiche esistenti siano bastevoli ad analizzare qualsiasi musica e che si tratta solo di diffonderle e utilizzarle al meglio (Cook 1988, p. 3). Sono anzi convinto che porre limiti allo sviluppo dell'analisi sarebbe come voler frenare l'evoluzione culturale e tecnologica del nostro tempo o la crescita della musica d'arte. Chi ne volesse una prova, legga il terzo capitolo di questo manuale, facendo attenzione all'intreccio delle vicende dell'analisi mo-

derna con alcuni fondamentali aspetti della cultura contemporanea (dalla psicologia della *Gestalt* alla linguistica, dalla cibernetica alla fenomenologia), nonché all'accostamento progressivo dei destini dell'analisi e della Nuova Musica. Che è un fenomeno non soltanto documentato dagli scritti d'innumerabili compositori (oltre a quelli citati nel capitolo in questione, si vedano gli scritti analitici raccolti in Stockhausen 1963-78), ma anche risoltosi nei primi anni Sessanta in una sovrapposizione così perfetta, da rivelare la fase preparatoria di un pezzo «ormai caricata del carattere suppletivo dell'analisi» (Kagel 1964, p. 31).

Fatta questa precisazione, devo però richiamarmi ai problemi più urgenti della presente fase di sviluppo dell'analisi in Italia: e innanzitutto all'esigenza di consolidare e qualificare gli interessi che tale disciplina ha destato da noi negli ultimi vent'anni. Di fronte a questa esigenza vitale, sollecitare avventure alla ricerca di un'originalità procedurale a tutti i costi sarebbe altrettanto sconsiderato che negarsi a ogni avventura: magari per timore di una colonizzazione della nostra cultura musicologica da parte delle «multinazionali dell'analisi» (per citare un'espressione che ha reso memorando l'intervento di Gino Stefani all'«incontro» del marzo 1989 a Reggio Emilia). Caso mai, ciò che occorre è evitare che avventure del genere tentino gli stessi lettori di questo manuale, giacché le suggestioni di alcune sue *Lecture* potrebbero facilmente indurli a tentativi d'emulazione completamente ignari dell'evidenza sonora della composizione analizzata. Chi legge, quindi, non sorvoli sulla lezione che ci impartiscono concordemente le nove *Lecture* di questo manuale: se un'analisi sistematica si insinua sotto la realtà percepibile della musica, lo fa per spiegarla. Non per stravolgerla.

Il richiamo alla situazione dell'analisi in Italia, nonché a uno degli episodi che ne hanno scandito il recente rinnovamento, torna utile anche per concludere questa Prefazione con i ringraziamenti di rito. Infatti questo libro non potrebbe avere le intenzioni che gli ho attribuito né sarebbe come l'ho descritto, se i suoi due autori non avessero compreso in quale congiuntura esso sarebbe stato presentato ai lettori italiani. Sia Ian Bent sia William Drabkin, invece, se ne sono resi conto tanto perfettamente da sottoscrivere senza condizioni — cosa di cui li ringrazio di cuore — tutte le modifiche e gli aggiustamenti da me proposti durante la lunga gestazione di questo manuale. Un ringraziamento altrettanto cordiale rivolgo al comitato editoriale dei manuali EDT/SIdM — e dunque agli amici Rossana Dalmonte, Guido Salvetti e Gianfranco Vinay — per avermi invitato a tradurre e curare questo volume, nonché a quanti mi hanno fornito materiali o informazioni utili all'una e all'altra incombenza: Loris Azzaroni, Graziano Ballerini, Mauro Bagella, Mario Baroni, Norbert Böker-Heil, Lelio Camilleri, Piero De Berardinis, Marco De Natale, Renato Di Benedetto, Yvonne Ekman, Claudio Gallico, Giovanni Morelli, Franco Oppò, Giovanni Piazza, Andrea Toschi, John Waterhouse. La mia riconoscenza va, infine, a tutti i giovani musicisti che, anche solo discutendone con me, hanno finito per cooperare più o meno inconsapevolmente alla messa a punto del manuale.

Non potendo menzionarli tutti, ricorderò quelli che lo hanno fatto più scientemente: Natalina Gammelli, che mi ha coadiuvato nella preparazione della nuova bibliografia e nella stesura dell'indice analitico; Daniela Bruni, Paola Ferella e Francesca Vacca, che mi hanno affiancato nella traduzione delle *Lecture*; Mario Carrozzo e Massimiliano Stefanelli, che più di altri hanno profittato del corso in cui ho collaudato il presente manuale e che pertanto sono stati i migliori consulenti del mio lavoro di traduttore e di curatore. La storia dell'analisi musicale in Italia conoscerebbe nuove svolte, se questo libro incontrasse molti lettori come loro.

Roma, 8 febbraio 1990

Claudio Annibaldi

Premessa

Questo libro risulta dalla revisione e dall'ampliamento della voce «Analysis» del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980). La parte storica — gli attuali paragrafi 2-4 del cap. II e l'intero cap. III — è stata estesa al periodo successivo al 1975 e molti punti sono stati sviluppati in modo sostanziale, soprattutto quelli concernenti la tecnica rinascimentale della diminuzione, il basso continuo e la teoria dell'armonia. Maggior spazio è stato anche dato a diversi teorici, così come, in particolare, alla trattazione delle teorie ottocentesche. La parte dedicata alla *Metodologia dell'analisi* — l'attuale cap. IV — riserva ora un intero paragrafo all'analisi basata sulla teoria degli insiemi, com'è semplicemente doveroso per quella che si è rivelata una delle maggiori novità in campo analitico. Grazie specialmente all'accuratezza dei recensori della voce originale, vari errori sono stati corretti, mentre la bibliografia — oltre che emendata, arricchita, aggiornata — è stata riorganizzata in maniera più consona a un libro: in ordine alfabetico e con rinvii interni.

L'aggiunta più cospicua è rappresentata dal Glossario, le cui voci delucidano una serie di termini specialistici, riferibili a una vasta gamma di metodi analitici contemporanei. Le voci già apparse sul *New Grove* in forma di brevi articoli sono state ampliate o rielaborate, non soltanto per tener conto dei rilievi di qualche recensore, o degli orientamenti metodologici più recenti, bensì anche nella speranza che il Glossario possa rappresentare un utile strumento, tanto per chi analizza in proprio quanto per chi legge testi analitici altrui. Il Glossario è corredato da ventotto esempi musicali, mentre nel testo principale ne sono stati inseriti altri dodici.

Malgrado tante novità, il libro resta fedele all'impostazione ideale della voce originale, particolarmente per quanto concerne la natura dell'analisi musicale e le sue relazioni con discipline affini.

Questa prefazione consente all'autore della voce in questione di ringraziare

finalmente il suo attuale coautore per il grande aiuto ricevutone nella fase di stesura della voce stessa, all'epoca — circa la metà degli anni Settanta — in cui lavoravano entrambi come redattori negli uffici del *New Grove*.

Dicembre 1986

*Ian Bent
William Drabkin*

Abbreviazioni

AA.VV.	Autori vari
<i>AcM</i>	«Acta musicologica»
a.M.	am Main
<i>AMw</i>	«Archiv für Musikwissenschaft»
<i>AMZ</i>	«Allgemeine musikalische Zeitung»
anast.	anastatica
anon.	anonimo
batt.	battuta/e
<i>BB</i>	«Bayreuther Blätter»
<i>BWV</i>	W. Schmieder, <i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Joh. Seb. Bach</i> , Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1969
ca	circa
cap./capp.	capitolo/i
cb.	contrabbassi
cfg.	controfagotto
cfr.	confrontare
<i>CHum</i>	«Computers and the Humanities»
cl.	clarinetto
<i>CMc</i>	«Current Musicology»
C.N.R.S.	Centre National de la Recherche Scientifique
col./coll.	colonna/e
cr.	corno
cr.i.	corno inglese
<i>DBzNM</i>	«Darmstadter Beiträge zur Neue Musik»
DC	District of Columbia
Dept.	Department
<i>DEUMM</i>	Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Torino, UTET
ediz.	edizione
es./ess.	esempio/i
fg.	fagotto/i
fl.	flauto/i
fr.	francese
Hob.	A. von Hoboken, <i>Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , Mainz, Schott 1957-78
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>
ingl.	inglese
it.	italiano/a

JAMS	«Journal of the American Musicological Society»
JASI	«Journal of the Arnold Schoenberg Institute»
Jb.	Jahrbuch
JMT	«Journal of Music Theory»
K.	L. von Köchel, <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts</i> , Leipzig, Breitkopf & Härtel 1862 (l'eventuale seconda numerazione rinvia alla sesta edizione: Wiesbaden, Breitkopf & Härtel 1964)
magg.	maggiore
Mass.	Massachusetts
Mf	«Die Musikforschung»
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , a cura di F. Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter 1949-86
Mich.	Michigan
min.	minore
MIT	Massachusetts Institute of Technology
Mj	«Musique en jeu»
ML	«Music and Letters»
MQ	«The Musical Quarterly»
MR	«The Music Review»
ms.	manoscritto
MusA	«Music Analysis»
n./nn.	numero/i
New Grove	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , a cura di S. Sadie, London, Macmillan 1980
N.J.	New Jersey
NRMI	«Nuova Rivista Musicale Italiana»
NY	New York
NZfM	«Neue Zeitschrift für Musik»
ob.	oboe
op.	opus
orch.	orchestra
ott.	ottavino
p./pp.	pagina/e
Penn.	Pennsylvania
pf.	pianoforte
PNM	«Perspectives of New Music»
PRMA	«Proceedings of the Royal Musical Association»
QRam	«Quaderni della Rassegna Musicale»
RaM	«La Rassegna Musicale»
RBM	«Revue belge de musicologie»
RdM	«Revue de musicologie»
rec.	recensione
riediz.	riedizione
Riemann L	<i>Riemann Musik-Lexicon</i> , a cura di W. Gurlitt (con integrazioni di C. Dahlhaus), Mainz, Schott 1967 ¹²
RIM	«Rivista Italiana di Musicologia»
RILM	<i>Répertoire International de Littérature Musicale</i> (i numeri esponenziali indicano l'annata)
rist.	ristampa
RMI	«Rivista Musicale Italiana»
s.d.	senza data
s.e.	senza editore
sgg.	seguenti
SIMG	«Sammelbände der International Musik-Gesellschaft»
SIdM	Società Italiana di Musicologia
s.l.	senza luogo
SMw	«Studien zur Musikwissenschaft»
S.P.E.S.	Studio Per Edizioni Scelte
STMf	«Svensk tidskrift för musikkforskning»
ted.	tedesco/a
tr.	trombe
trad.	traduzione
trb.	tromboni

U.	Università/University/Universität/Université
UMI	University Microfilms International
v.	vedere
vcl.	violoncello/i
vl.	violino/i
vla/vle	viola/e
<i>VMw</i>	« Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft »
vol./voll.	volume/i
<i>ZMw</i>	« Zeitschrift für Musikwissenschaft »

N.B.: Il numero arabo che eventualmente segua il nome di una nota ne precisa l'ottava d'appartenenza. Lo zero contrassegna le note dal do al si, tre ottave sotto il do centrale del pianoforte (= do₃); il numero 1 contrassegna le stesse note, due ottave sotto il do₃; e così via.

I

L'analisi musicale in generale

Analizzare una struttura musicale significa scinderla in elementi costitutivi relativamente più semplici, e studiare le funzioni di questi elementi all'interno della struttura data. La "struttura" a cui si riferisce tale processo può essere di volta in volta un frammento di una composizione, una composizione completa, un gruppo o anche un repertorio di composizioni facenti capo alla tradizione orale o a quella scritta. La distinzione tra analisi formale e analisi stilistica, a cui spesso si ricorre, ha una funzione pratica ma, dal punto di vista teorico, non ha ragione d'essere: da un lato perché ogni oggetto musicale, piccolo o grande che sia, può essere riguardato come un dato stilistico; dall'altro lato perché tutti i procedimenti comparativi che caratterizzano l'analisi stilistica scindono una struttura nelle sue componenti, e quindi rientrano nell'attività analitica primaria.

Una definizione ancora più generale, ispirata all'uso quotidiano del termine, potrebbe essere questa: l'analisi musicale è quella disciplina che studia la musica a partire dalla musica stessa e non da fattori extra-musicali.

1. Collocazione dell'analisi tra le discipline musicologiche

La locuzione "analisi musicale", nella sua accezione più generica, si riferisce a un gran numero di attività diverse. Alcune si escludono a vicenda, in quanto corrispondono a vedute fundamentalmente divergenti sulla natura della musica, sul suo ruolo nella vita dell'uomo, nonché sul ruolo dell'intelletto umano in relazione alla musica. Queste differenti prospettive rendono difficile definire dall'interno il campo d'azione dell'analisi (di questa definizione ci occuperemo in seguito: nei capp. II e III, e nel paragrafo 1 del cap. IV). Ma in qualche modo è ancora più difficile precisare quale posto occupa l'analisi tra le discipline musicologiche: si pensi a come, dietro ogni aspetto della pratica analitica,

ci sia il fondamentale punto di contatto fra la mente umana e la materia sonora, ossia la percezione musicale.

È possibile affermare che le competenze dell'analisi nel suo complesso hanno molte affinità con quelle dell'estetica musicale, da un lato, e della tecnica della composizione, dall'altro. Questi tre settori disciplinari potrebbero essere considerati come insediamenti territoriali dislocati lungo un asse, a un'estremità del quale sia la collocazione della musica all'interno di schemi filosofici, e all'altra estremità la trasmissione di conoscenze tecniche sull'arte del comporre.

L'analista ha qualcosa in comune con l'estetologo perché in parte s'interessa anch'egli alla natura dell'opera musicale: a ciò che è, o racchiude, o significa; a come è stata creata; ai suoi effetti e alle sue implicazioni; alla sua importanza o al suo valore per chi la fruisce. Ciò che distingue le loro attività è il punto di gravitazione rispettivo. L'analista fissa la sua attenzione su una struttura musicale (che può essere rappresentata da un accordo, da una frase musicale, da una composizione intera, dalla produzione complessiva di un compositore o di una corte ecc.), mirando a definirne gli elementi costitutivi e a spiegare come funzionano. Invece l'estetologo si concentra sulla natura intrinseca della musica e sul posto che le spetta fra le arti, oppure nella vita e nella realtà empirica. Non c'è dubbio che i due si scambino informazioni reciproche. L'analista raccoglie una quantità di materiali che l'estetologo può citare come prove al momento di tirare le sue conclusioni, e la definizione analitica del "particolare" funge costantemente da monitor per la definizione estetica dell'"universale". Reciprocamente, le vedute dell'estetologo si trasformano per l'analista in problemi da risolvere, ne condizionano il modo di pensare e di procedere, e da ultimo gli forniscono i mezzi per esplicitare le sue ipotesi di lavoro. Le rispettive attività possono sovrapporsi al punto che, spesso, essi si trovano a compiere operazioni consimili. Ma ciò non toglie che fra loro sussistano due differenze essenziali. Primo: l'analisi ambisce tendenzialmente allo status di scienza naturale, mentre l'estetica è una disciplina filosofica; ciò produce un rapporto a senso unico, per cui l'analisi risponde con prove di fatto alle domande empiriche dell'estetologo (la misura dei progressi scientifici che essa ha compiuto finora sta nella sua capacità di assolvere efficacemente a questo compito). Secondo: l'interesse ultimo dell'analista va alla collocazione di una struttura musicale rispetto alla totalità delle strutture musicali, mentre all'estetica interessa fundamentalmente la collocazione delle strutture musicali all'interno di una visione sistematica della realtà empirica.

Lo stesso può dirsi dei rapporti fra l'analista e il teorico della tecnica compositiva (la *Satztechnik* o *Kompositionslehre* dei tedeschi), che sono entrambi interessati alle leggi della costruzione di un pezzo. È consuetudine diffusa negare che fra essi sussistano differenze di qualsiasi tipo e sostenere che l'analisi è una sottocategoria della teoria musicale. Ma si tratta di un modo di vedere indotto da determinate condizioni sociali e culturali. In realtà, contributi analitici importanti si devono a didatti della composizione non meno che a esecutori, insegnanti di strumento, critici musicali e storici della musica. E se è vero

che l'analisi può fungere da strumento didattico (sebbene l'ascoltatore o l'esecutore possano trarne vantaggio almeno quanto il compositore), è anche vero che essa può essere un'attività conclusa in se stessa: un modo per procedere a delle scoperte. Pertanto essa è tanto poco inerente alla pedagogia della musica quanto lo è l'analisi chimica. Né è scontato che rientri nell'apprendistato tecnico della composizione. Al contrario, sono le formulazioni dei teorici a poter fornire il materiale di base per il lavoro dell'analista, giacché gli indicano i criteri per esaminare la musica che esse illustrano.

Più significativa è la possibilità di applicare procedimenti analitici tanto a stili di esecuzione e d'interpretazione quanto a stili compositivi. Tuttavia il punto in cui finisce la composizione e comincia l'interpretazione è raramente individuabile con esattezza. Certo, la maggioranza delle analisi che conosciamo ha come oggetto partiture che vengono implicitamente considerate come la formulazione definitiva delle idee musicali dei rispettivi autori. Ma le musiche medievali, rinascimentali e barocche hanno un tipo di notazione che fissa quelle idee solo approssimativamente. E ciò è anche più vero per chi analizza un materiale etnomusicologico registrato su nastro. In tal caso, infatti, la partitura è solo una soluzione di ripiego che non distingue affatto il compositore dall'esecutore: essa fornisce informazioni approssimative sul materiale registrato, ma perlopiù questo va analizzato a orecchio, o con l'aiuto di apparecchiature elettroniche di misurazione. Peraltro è possibile applicare tecniche analitiche a materiali appresi uditivamente in qualsiasi cultura abbia sviluppato una tradizione esecutiva.

Sintetizzando: l'analisi è interessata a strutture musicali comunque prodotte e fissate, e non soltanto alla composizione musicale vera e propria. Inoltre, all'interno dei problemi comuni tanto all'analisi quanto alla teoria della composizione, la prima tende per definizione a risolvere ed esplicitare (sicché il procedimento inverso — la sintesi — rappresenta solo un tipo di verifica), mentre l'altra si interessa direttamente alla produzione della musica, sicché le tecniche analitiche sono soltanto strumenti d'indagine. Una volta di più, i campi d'interesse possono sovrapporsi, ma permangono differenze essenziali circa la problematica, le finalità, i metodi.

La relazione fra analisi musicale e storia della musica è qualcosa di abbastanza diverso. Allo storico l'analisi può apparire come un mezzo di ricerca storiografica; egli se ne serve per indagare le correlazioni fra più stili, e dunque per stabilire concatenazioni di cause ed effetti che agiscono nel tempo e vengono definite cronologicamente grazie a dati di fatto verificabili. Per esempio, egli può osservare i tratti che accomunano gli stili di due compositori (o di due gruppi di compositori) e operare dall'interno o dall'esterno — con metodi analitici, o documentari — in modo da stabilire se quelle affinità derivano dall'influsso di un compositore sull'altro. Oppure può procedere nell'altro senso, e cercare tratti stilistici comuni a partire dai collegamenti fattuali che gli sono noti. Reciprocamente, può scoprire ciò che diversifica pezzi che, per una ragio-

ne o per l'altra, sono normalmente considerati in rapporto reciproco, e riferirli, mediante l'analisi comparativa, a categorie e tradizioni separate. E ancora: egli può ricorrere a una classificazione analitica di caratteristiche musicali come strumento per determinare la cronologia di eventi esteriori.

A sua volta, l'analista può considerare i metodi storici come strumento d'indagine analitica. Gli oggetti della sua ricerca sono come sezioni trasversali della storia: mentre l'analisi è in corso, si situano fuori del tempo, diventano "sincronici", inglobano relazioni interne che l'analista si adopera a scoprire. Tuttavia l'informazione documentaria, che registra fatti inseriti nel flusso del tempo, può determinare la forma più attendibile tra diverse strutture possibili, o spiegare in termini causali la presenza di elementi che analiticamente sarebbero incongrui. La condizione necessaria perché l'analisi comparata di due o più fenomeni distinti (non importa se cronologicamente, geograficamente, socialmente o ideologicamente) attivi effettivamente la dimensione del tempo, e divenga pertanto "diacronica", è che l'informazione storica relativa ai fenomeni in questione entri in rapporto con le risultanze analitiche. In tal caso l'informazione storica e quella analitica sono interconnesse in un rapporto di reciprocità, basato sul fatto che hanno in comune tutto quello che riguarda l'oggetto di studio ma operano con metodi perfettamente complementari.

Un'altra affinità di cui occorre dar conto è quella fra l'analista e il critico musicale, dato che l'esercizio critico è strettamente congiunto da un lato all'estetica, e dall'altro all'analisi. I critici stessi hanno incessantemente dibattuto sulla natura — descrittiva o valutativa — del proprio lavoro. Le operazioni che il critico "descrittivo" tende a compiere, ora separatamente ora contemporaneamente, sono due: verbalizzare le proprie reazioni interiori di fronte a una composizione o a un'esecuzione musicale — illustrando la propria risposta emotiva nei loro confronti — oppure immedesimarsi nel compositore o nell'interprete per riferire cosa gli sembra delle loro intenzioni. Il critico "valutativo" giudica quello che esperisce in base a determinati parametri di giudizio. Questi possono consistere in prescrizioni dogmatiche intorno al "bello", al "vero", al gusto artistico: in valori aprioristici che consentono di valutare qualsiasi esperienza musicale. Ma, all'opposto, possono anche consistere in valori che vengono a precisarsi nel corso di ciascuna esperienza, in base al presupposto che un compositore o un interprete, qualsiasi cosa si proponga di fare, deve realizzarla nella maniera più chiara ed efficace. Quest'ultima tendenza rinvia al modo in cui opera oggi gran parte dei critici musicali. Da ciò che esperiscono, essi tendono a desumere la concezione artistica retrostante e a valutare l'efficacia della sua realizzazione, senza però trascurare quanto tale concezione sa corrispondere a ciò che l'ha inizialmente sollecitata: l'occasione, nel caso di un lavoro su commissione; lo spunto drammatico, nel caso di un pezzo teatrale; la composizione stessa, così come ci viene consegnata dall'autore, nel caso di un'esecuzione musicale.

In nessuno dei casi precedenti l'esercizio critico si differenzia in maniera

definitiva dall'analisi musicale. Il che spiega come anche tra gli analisti covi il dibattito sulla natura descrittiva o valutativa della propria disciplina. Ma forse si tratta di una differenza di grado. L'analisi è in genere più interessata a descrivere che a giudicare; il punto d'arrivo di molte analisi è quello a cui perviene il critico "valutativo", allorché ritiene d'aver colto in maniera soddisfacente la concezione artistica di un'opera e sta per formulare il proprio giudizio. In questo senso l'analisi va meno lontano della critica, e ciò accade essenzialmente perché l'analisi aspira a essere oggettiva e considera il giudizio un fatto soggettivo. A sua volta, però, tale considerazione rinvia all'altra differenza fra analisi e critica musicale. Quest'ultima dà risalto alla reazione intuitiva del critico, si affida alla vastità delle esperienze da lui accumulate, utilizza la sua capacità di correlare reazioni attuali ed esperienze passate, considerando questi due fattori alla stregua di dati concreti e di principi metodologici. Invece l'analisi tende ad assumere come dati elementi ben definiti: unità fraseologiche, agglomerati accordali, livelli dinamici, indicazioni di battuta, colpi d'arco e di lingua, e altri particolari tecnici. Tuttavia si tratta ancora una volta di una semplice differenza di grado. Se la reazione di un critico è spesso estremamente competente e sorretta da cognizioni tecniche, gli elementi tangibili con cui opera l'analista (incisi, motivi ecc.) sono spesso individuati in maniera soggettiva. Sarebbe dunque troppo schematico concludere che l'analisi si basa su operazioni tecniche e la critica su reazioni umane.

Infine va ricordato come la parola (seppure integrata da esempi musicali e illustrazioni) sia lo strumento per eccellenza della critica musicale, mentre l'analisi può valersi, in sua vece, di schemi grafici, partiture annotate o, addirittura, esemplificazioni sonore.

2. Natura dell'analisi musicale

Ciò che porta ad analizzare è fondamentalmente un impulso pragmatico: venire a capo di qualcosa nei termini suoi propri, anziché nei termini di qualcos'altro. Il punto di partenza, dunque, è il fenomeno in sé, senza alcuna necessità di rifarsi a fattori esterni quali circostanze biografiche, eventi politici, condizioni sociali, sistemi pedagogici, e quanti altri fattori possono contornare il fenomeno in esame. Come tutte le arti, tuttavia, anche la musica presenta un problema che inerisce alla natura della materia di cui è costituita. Essa non è tangibile o misurabile com'è un liquido o un solido per chi compie un'analisi chimica. Occorre quindi stabilire se l'oggetto dell'analisi musicale è la partitura come tale (o almeno l'immagine sonora che essa prospetta), oppure l'immagine sonora cui pensava l'autore nel comporla, o l'esperienza uditiva della sua esecuzione. Teoricamente tutte queste cose sono suscettibili di essere analizzate. Ma gli analisti non concordano su quale rappresenti il punto di partenza più corretto. Vanno d'accordo solo sul fatto che la partitura — quando c'è — rappresenta un punto di riferimento da cui procedere per cogliere l'una o l'al-

tra di tali immagini sonore, un "livello neutro" (per dirla con i semiologi) che collega attività creativa ed esperienza estetica.

L'analisi dà la possibilità di rispondere direttamente alla domanda: «Come funziona?». Suo procedimento basilare è la comparazione. È tramite il confronto che essa definisce gli elementi strutturali e ne scopre le funzioni; e il confronto è comune a ogni metodo, sia esso morfologico o statistico, funzionale o informativo, schenkeriano, semiologico, stilistico ecc.: tutti comparano unità con unità, tanto all'interno di una singola opera quanto tra due opere diverse, oppure tra un'opera e un modello astratto come la forma-sonata o uno stile storicamente determinato. Centro dell'esperienza analitica è pertanto la verifica dell'identità. E ciò dà luogo alla quantificazione delle differenze o alla graduazione delle somiglianze, cioè alle due operazioni che servono a evidenziare i tre procedimenti costruttivi fondamentali della ricorrenza, del contrasto e della variazione.

Questa è però un'immagine del tutto astratta dell'analisi musicale come attività imparziale e oggettiva, capace di rispondere: «Funziona in questo modo», anziché: «Funziona bene» o: «Funziona male». Nella realtà l'analista opera con gli schemi mentali propri della sua cultura, della sua generazione, della sua personalità. Così l'interesse preminente dell'Ottocento per la natura del genio ha portato a riformulare la domanda: «Come funziona?» come: «Cosa lo rende grande?». E questa è rimasta la domanda che certe tendenze analitiche, anche a Novecento inoltrato, hanno continuato a mantenere come punto di partenza. Per tendenze siffatte il metodo "scientifico" della comparazione prevaleva, sì, sul momento della valutazione, ma nella convinzione che solo l'opera del genio avesse il dono della coerenza strutturale. Di conseguenza, il confronto di un'opera con un modello strutturale o procedurale idealizzato diventò il metro per valutarne la grandezza.

Questo è solo uno dei molti esempi possibili. La storia dell'analisi musicale che stiamo per tracciare è inevitabilmente la storia dell'applicazione al materiale musicale di concetti teorici maturati in epoche successive: i fondamenti della retorica, le nozioni di organismo e di evoluzione, la psicologia del profondo, il monismo, la teoria delle probabilità, lo strutturalismo linguistico e via dicendo. Così come non esiste l'oggettività assoluta (preclusa, in fondo, dalla presenza stessa di un osservatore, scienziato o analista che sia), non esistono neppure un metodo o un atteggiamento mentale atti a cogliere la verità della musica meglio di altri. Ciò però non ha impedito a ciascuna epoca di ritenere di avere individuato il metodo analitico per antonomasia.

II

L'analisi musicale prima del ventesimo secolo

1. *Preistoria*

È solo nel tardo Ottocento che l'analisi si afferma come disciplina a sé stante, ma le prime tracce della mentalità e della metodologia che le sono proprie possono farsi risalire alla metà del Settecento. Comunque una pratica analitica intesa come strumento teorico, sia pure sussidiario, è esistita fin dal Medioevo. È possibile individuare i prodromi dell'analisi moderna in almeno due settori della teoria della musica: lo studio del sistema modale e la dottrina della retorica musicale. Quando gli antichi studiosi dell'uno o dell'altro settore citavano qualche composizione a chiarimento d'un problema tecnico o strutturale, non ci voleva molto perché manifestassero quella che oggi definiremmo una mentalità analitica.

Analitico, in un certo senso, era già il lavoro di classificazione portato a termine dal clero carolingio durante la compilazione dei tonari. Infatti occorre prima determinare il modo di ogni antifona di un dato repertorio liturgico, e poi suddividere le antefone raggruppate a seconda del modo in base alle formule variabili (*differentiae*) con cui terminavano. Teorici dell'undicesimo secolo come Guglielmo da Hirsau, Hermannus Contractus e Giovanni da Affligem citavano le antefone discutendone brevemente gli aspetti modalì, come poi fecero anche teorici quali Marchetto da Padova e Franchino Gaffurio. Discussioni di questo tipo erano essenzialmente analisi finalizzate al momento esecutivo. Non diversamente teorici rinascimentali come Pietro Aaron e il Glareano esaminarono gli aspetti modalì di composizioni polifoniche di Josquin Desprez.

Tutte queste citazioni di opere specifiche erano interessate a problemi di tecniche e di materiali compositivi. Soltanto con lo sviluppo della retorica musicale l'idea di "forma" fece il suo ingresso nella teoria. Gli scritti dei retori della Grecia e della Roma antiche furono riscoperti dopo il rinvenimento dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, nel 1416. Ma l'applicazione di principi dell'oratoria classica è stata fatta risalire addirittura alla polifonia di Notre-Dame

del primo Duecento, e non v'è dubbio che essi influenzino direttamente la musica del tardo Quattrocento. A introdurre nella teoria musicale la retorica — la *musica poetica* — provvede Listenius (1537). Successivamente Gallus Dressler (1563-64) parlò di un'organizzazione morfologica della musica che riprendesse la tripartizione dell'orazione classica in *exordium*, *medium* e *finis*. Infine Pietro Ponzio (1588) trattò modelli standard in uso nella composizione di messe, madrigali, salmi e altri generi musicali. Discussioni consimili ricorreranno anche nei trattati di Cerone (1613), Praetorius (1618), Mattheson (1739), Scheibe (1738-40).

Uno schema analogo a quello proposto da Dressler è ripreso da Joachim Burmeister (1564-1629), che aveva già prospettato la possibilità di trattare le figure musicali come analoghi delle figure retoriche (Burmeister 1599, 1601). Egli è il primo a sottoporre un pezzo a un'analisi morfologica completa, nonché a definire l'analisi in quanto tale (Burmeister 1606, p. 71 sgg.):

L'analisi di un componimento vocale corrisponde all'esame di un componimento che appartiene a un certo modo, e a un certo genere contrappuntistico, e che va risolto nei suoi affetti o periodi [...]. L'analisi consta di cinque momenti: 1. ricerca del modo, 2. ricerca del genere melodico, 3. individuazione del tipo di contrappunto, 4. considerazioni sulla "qualità", 5. risoluzione del componimento in affetti o periodi.

Questa definizione è seguita dalla discussione particolareggiata di ciascuna fase ed è integrata da un'analisi di un mottetto di Orlando di Lasso, *In me transierunt* a cinque voci. Burmeister ne individua il modo nell'«autentico frigio» e ne discute l'ambito vocale, sia nell'insieme sia per quanto riguarda le singole voci. Inoltre definisce il genere melodico come «diatonico», «dato che gli intervalli sono per lo più formati da tono-tono-semitono»; il genere contrappuntistico come *fractum* (frammentario), poiché «si collegano fra loro molte note di valore disuguale»; e la "qualità" dell'impianto scalare come *diazeugmenorum* (delle note disgiunte), per cui dopo il *la* centrale si prosegue con *si* naturale³ - *do*⁴ - *re*⁴ - *mi*⁴ e non con *si* bemolle³ - *do*⁴ - *re*⁴¹. Dopodiché passa all'ultima fase dell'analisi (*ibid.*, p. 73 sg.):

Oltre a ciò questo componimento può essere ripartito agevolissimamente in nove periodi, il primo dei quali comprende un *exordium* abbellito da un doppio ornamento: da un lato la *fuga realis* [l'imitazione regolare], dall'altro la *hypallage* [l'imitazione per moto contrario]. I sette periodi intermedi rappresentano il corpus stesso del componimento, proprio come la *confirmatio* nelle orazioni (se è lecito paragonare la musica a un'arte affine). Il primo di essi è ornamentato con *hypotyposis* [madrigalismo], *climax* [ripetizione di una figurazione trasposta di grado in senso ascendente o discendente], e *anadiplosis* [passaggi omofoni riproposti più volte su gradi diversi]. Lo stesso vale per il secondo periodo dove possiamo aggiungere l'anafora [pseudo-imitazione di una figurazione, non estesa però a tutte le voci]. Nel terzo periodo abbiamo *hypotyposis* e *mimesis* [passi omofonici dove semicori contrapposti si imitano vicendevolmente a un livello d'intonazione più alto o più bas-

sol]. Il quarto periodo ha un assetto simile e in più vi troviamo una *pathopoeia* [un'alterazione cromatica che denota tristezza e ricorre al primo tenore e al basso sulle parole «dolor meus»]. Nel quinto periodo abbiamo la *fuga realis*, nel sesto *anadiplosis* e *noemate* [passaggi omofonici], nel settimo *noemate* e *mimesis*. Il periodo conclusivo, ossia il nono, è come l'epilogo nelle orazioni. Il componimento termina con una cadenza principale [il primo tenore scende sul mi2 e il contralto sale al mi3].

Per illustrare le figure retoriche, Burmeister cita questo mottetto anche in altri passi del suo trattato, sicché finisce per effettuarne una disamina davvero esaustiva (l'esempio seguente mostra la sua analisi del terzo periodo intermedio).

Es. 1. Orlando di Lasso, *In me transierunt*, batt. 16-23 (le didascalie si riferiscono all'analisi di Burmeister [1606, pp. 64 e 74]).

The image shows a musical score for two voices (Soprano and Bass) with Italian lyrics. The score is divided into two systems. The first system contains measures 16-20, and the second system contains measures 21-23. Annotations in boxes point to specific musical features:

- Hypotyposis: madrigalismi:** "il mio cuore" "è confuso" / "il mio coraggio viene meno". This points to the vocal lines in measures 17-18.
- Mimesis:** passi omofonici imitanti a differenti altezze. This points to the homophonic passages in measures 19-20.
- Hypobole:** nota nel registro profondo. This points to a low note in the bass line in measure 23.

The lyrics are: Cor me - - um con - tur - batum est, de - re - li - quit me vir - tus me - a con-tur-batum est, de - re-li - quit.

Sei anni dopo Lippius (1612) discute la retorica in quanto base della *forma*, ossia della struttura di una composizione. In realtà per tutto il Rinascimento e l'età barocca i principi retorici ebbero, sì, un valore prescrittivo, ma servivano a fornire tecniche standardizzate per la prassi compositiva, non già tecniche descrittive per l'analisi musicale. Tuttavia essi svolsero un ruolo decisivo nella crescente consapevolezza delle strutture formali maturata in queste epoche, soprattutto per quanto riguarda la funzione dei contrasti e le relazioni fra sezioni contrapposte da cui doveva infine svilupparsi la moderna concezione dell'ana-

lisi. Johann Mattheson (1681-1764) elenca, ad esempio, le sei sezioni di cui deve consistere una composizione ben svolta (nella fattispecie un'aria) (Mattheson 1739, p. 236):

L'*Exordium* è l'introduzione e l'avvio di una melodia, della quale deve far capire sia la meta sia le intenzioni complessive acciocché gli ascoltatori vi si preparino e vi pongano attenzione [...].

La *Narratio* è una sorta di esposizione o di narrazione in cui vengono esplicitati il significato e la natura dell'elocuzione in corso. La si trova in coincidenza con l'entrata o la presentazione della parte del canto o della parte concertante di maggior spicco, ed è collegata all'*Exordium* [...] mediante nessi appropriati [...].

La *Propositio*, ossia il discorso [*Vortrag*] vero e proprio, compendia il contenuto e le finalità dell'orazione musicale [*Klang-Rede*] ed è di due tipi: semplice, o composta [...]. Un tale discorso trova posto non appena si conclude il primo periodo [*Ab-satz*] della melodia, allorché il basso precede, per così dire, la parola e presenta la materia musicale in maniera concisa e semplice a un tempo. Allora la parte del canto comincia la sua *propositionem variatam*, e si fonde con il basso fondamentale e realizza un discorso di tipo "composto" [...].

La *Confutatio* è la replica alle obiezioni e in una melodia può essere realizzata sia attraverso legature che preparino delle dissonanze armoniche, sia attraverso l'introduzione e la risoluzione di cadenze apparentemente estranee [...].

La *Confirmatio* è una conferma del discorso fatto e nelle melodie si identifica solitamente con le ripetizioni ingegnose e improvvisate. Queste, però, non vanno confuse con le normali "riprese", giacché qui si parla dell'inserimento reiterato, nonché abbellito da graziose varianti, di piacevoli cadenze vocali [...].

La *Peroratio*, infine, è il punto d'arrivo o la conclusione della nostra orazione musicale e le spetta di sollecitare, più delle altre parti, un movimento pieno di enfasi. Essa può trovarsi anche nel corso o nello sviluppo della melodia, ma il suo posto d'elezione è nel postludio affidato al basso ovvero a un consistente accompagnamento. Questa sorta di "ritornello" conclusivo potrebbe anche essere del tutto nuovo, ma la consuetudine vuole che le arie si concludano quasi con gli stessi giri di note con cui sono cominciate. Per la qual cosa, il nostro *Exordium* fa anche le veci della *Peroratio*.

Mattheson passa quindi a esemplificare questa suddivisione su un'aria di Marcello, integrando l'operazione con commenti ed esempi musicali (*ibid.*, p. 237 sgg.) e introducendo via via altri termini tecnici².

Fin qui la nostra esposizione si è concentrata su come si è andata evolvendo, fin verso il 1750, l'analisi dell'organizzazione strutturale di una composizione. Ma per rendersi conto più compiutamente delle fondamenta storiche del pensiero analitico moderno, occorre che a questo punto accenniamo ad altri tre filoni teorici: l'arte dell'ornamentazione, la tecnica del basso continuo e la teoria dell'armonia. Nessuno di essi si impernia sull'analisi, ma tutti la presuppongono.

La tradizione dei manuali di ornamentazione, che va dalla *Fontegara* di Gannassi (1535) al *Dolcimelo* di Virgiliano (1600 ca), e prosegue nei manuali secen-

teschi per la voce e i singoli strumenti, aveva come obiettivo prioritario l'apprendimento di abbellimenti e "passaggi" da parte degli esecutori, al che si provvedeva con tavole di figurazioni ornamentali, abbondanti esempi pratici e regole circostanziate. Ciò che viene affermandosi in questi testi è la nozione fondamentale di "diminuzione" nei suoi due aspetti: (1) come frazionamento di pochi valori notali lunghi in molti valori più corti, e (2) come rivestimento di una linea melodica mediante uno strato di materiale melodico accessorio. In entrambi i casi si produce una gerarchia di livelli, e questa può consistere di più stratificazioni successive (si pensi a una melodia già ornamentata che venga sottoposta a un ulteriore processo di ornamentazione). Questo può sembrare nulla più che un problema contingente, di competenza degli esecutori virtuosi. In realtà, molta musica del Cinquecento incamerava elementi ornamentali già nel momento in cui veniva scritta. E nel Seicento, con lo "stile moderno" della "seconda pratica", l'ornamentazione finì per essere inglobata nella veste notale della musica. La nozione compositiva di una struttura-base da inventare (o da mutuare altrove) e poi da elaborare — nozione che risale almeno all'*organum* del nono secolo e fu sviluppata nel *contrapunctus diminutus* dei teorici del Trecento — venne ad essere codificata in questa tradizione didattica e assimilata a fondo nella coscienza musicale europea. Ce ne fornisce la prova più attendibile il perpetuarsi dello "stile antico", che parte dal *Primo libro de' contrapunti* di Girolamo Diruta (1580) e raggiunge il pieno Ottocento, passando per i trattati di Angelo Berardi (*Ragionamenti musicali*, 1681, e *Miscellanea musicale*, 1689) e Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725). Né va dimenticato come questa tradizione abbia interessato lo stesso Beethoven, che per tutta la vita restò profondamente legato all'insegnamento di Albrechtsberger, e come all'inizio del Novecento essa abbia influito decisamente sul pensiero teorico di Heinrich Schenker (cfr. cap. III, paragrafo 2).

Anche l'insegnamento del basso continuo era finalizzato al momento esecutivo. E la sequela di trattati che, a partire da quello di Agostino Agazzari (*Del sonare sopra'l basso*, 1607), percorre il Seicento e il Settecento, mirò a potenziare la nozione su cui si fondava: la nozione di accordo come entità indivisibile. Di qui la maturazione di una nuova concezione della consonanza e della dissonanza, che, non diversamente dalla nozione di "diminuzione", fu assimilata a fondo dalle principali tendenze del pensiero musicale. Nonostante ciò, il fatto di concentrarsi sul basso reale offuscava la nozione di "grado fondamentale".

Il teorico più prestigioso del diciottesimo secolo è stato senz'altro Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Benché non fosse personalmente interessato all'analisi morfologica e macrostrutturale, Rameau ha sviluppato una teoria dell'armonia ricca di implicazioni per gli analisti a venire. Egli ha asserito il primato dell'armonia sulla melodia e — come ha scritto Philip Gossett — «ha elaborato concettualmente quei principi tonali che nel primo Settecento stavano rivoluzionando l'armonia» (Rameau 1722, trad. ingl. 1971, p. XXI). Al centro della sua teoria sono le tre «consonanze primarie» (l'ottava, la quinta, la terza maggiore) e il

fatto che esse sono comprese in un'unica nota generatrice, secondo un fenomeno da lui studiato dapprima tramite la suddivisione aritmetica della corda (come a suo tempo Zarlino) e poi attraverso l'osservazione delle armoniche di un *corps sonore*. In base a queste esperienze — e alla nozione dell'ottava come “replica” (*réplique*) della nota fondamentale (*ibid.*, p. 6) — egli giunse a teorizzare la trasposizione dell'ordine naturale delle note di un accordo, definendo il principio del “rivolto” (*renversement*): «punto nodale di tutta la varietà di cui l'armonia può essere partecipe» (*ibid.*, p. 10). Ma non meno basilare fu la possibilità di sottintendere (*sous-entendre*) una nota, in modo da poterla considerare parte di un accordo anche se di fatto non vi compare. Insieme ai principi della “replica” e del “rivolto”, infatti, tale possibilità portò Rameau alla nozione di “grado fondamentale” — che già affiorava in Lippius (1612) e in *Pleiades musicae* di Heinrich Baryphonus (1615 e 1630²) — e conseguentemente di “basso fondamentale” (*basse fondamentale*), com'egli definì la serie di gradi fondamentali — alcuni effettivamente presenti, altri sottintesi — che sorregge una successione armonica parzialmente costruita con accordi allo stato di rivolto.

Cosa poteva offrire all'analisi musicale una teoria del genere? Innanzitutto, essa permetteva di spiegare le strutture accordali, consonanti e dissonanti, e quindi di predisporre gli strumenti dell'analisi armonica; in secondo luogo, concepiva la tonalità secondo un'ottica altamente centralizzata, che comprendeva pochissimi elementi combinabili in modi assai diversi (insieme con le regole di funzionamento del basso fondamentale, ciò spianava la strada a una concezione “riduzionistica” della struttura musicale); infine, assicurava ai metodi analitici una verificabilità scientifica mediante il primato acustico riconosciuto alla triade maggiore.

Johann David Heinichen (1683-1729), che appartiene alla stessa generazione di Rameau, fu in un certo senso quasi profetico. Con *Der General-bass in der Composition* [Il basso continuo nella composizione], pubblicato nel 1728, mentre la tradizione del basso continuo era già in declino, egli gettò un ponte tra essa e la teoria della composizione, giungendo quasi a formulare una teoria delle successioni armoniche. Di particolare interesse per la storia dell'analisi è la denominazione di “note fondamentali” (*Fundamentalnoten*) che egli assegnava alle note principali di una melodia da cui fossero state espunte le note secondarie.

L'erede diretto dei due filoni teorici inaugurati da Rameau e da Heinichen fu Johann Philipp Kirnberger (1721-83), che fu probabilmente allievo di Bach e comunque si adoperò per divulgarne i metodi, e che funse da consulente musicale del grande estetologo svizzero Johann Georg Sulzer (1720-79). Oltre alla teoria fraseologica di cui diremo nel prossimo paragrafo, sono legate al suo nome tre notevoli analisi armoniche (due delle quali relative a intere composizioni). Una è l'analisi di una sua fuga in mi minore, che Kirnberger incluse nel primo volume (1771) di *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* [L'arte della genuina composizione musicale] per illustrare come, eliminando le note di passaggio, si potesse «scoprire la vera armonia, quale è stata pensata dal compositore», anche in passaggi complicati. «Raccomando ai principianti», scrive, «una

volta esercitarsi su questi pezzi nell'esatta individuazione dell'armonia, di approfondire analogamente anche i pezzi dei grandi maestri» (Kirnberger 1771-79, I, p. 249). L'analisi si sviluppa su cinque pentagrammi: i primi due presentano una trascrizione completa della fuga in esame, il quinto il basso fondamentale ricavato da Kirnberger, il quarto le dissonanze accessorie, il terzo il basso numerato sottinteso dalla composizione, con l'indicazione degli accordi allo stato di rivolto.

Le altre due analisi sono allegate a *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* [I veri fondamenti per l'uso dell'armonia] (1773), pubblicati sotto il nome di Kirnberger, ma probabilmente scritti sotto la sua guida da un suo allievo, Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800). Si tratta delle analisi armoniche di due pagine del *Clavicembalo ben temperato* di Bach: la Fuga in si minore dal primo libro (scelta a causa della sua apparente ermeticità) e la prima parte del Preludio in la minore del secondo libro. L'analisi del secondo pezzo è piuttosto semplice, ma l'analisi della Fuga (v. es. 2) è disposta su due sistemi di due pentagrammi (anche qui nel sistema superiore viene presentata la Fuga nella sua forma originaria) a cui sono aggiunti inferiormente due pentagrammi singoli. Nel secondo sistema è presentato un basso numerato che, dove possibile, usa il basso della Fuga ed è realizzato con accordi che semplificano il basso originale rimuovendone tutte le dissonanze accessorie. Il quinto pentagramma indica il basso fondamentale con una numerica che conserva le dissonanze essenziali. Il sesto pentagramma, infine, mostra lo stesso basso ma soltanto con gli accordi fondamentali suggeriti dalla numerica, e dunque, secondo i principi di Rameau, soltanto con accordi perfetti e settime.

A quest'ultima analisi Schulz (o Kirnberger) allegano una dichiarazione estremamente significativa: «Noi riteniamo di fondarci sulla natura della cosa stessa quando affermiamo che [...] tutta la musica non suscettibile d'essere ricondotta secondo questi nostri principi a una successione naturale dei due accordi fondamentali è incomprensibile, e pertanto falsa ed estranea alla composizione rigorosa» [Kirnberger 1773, p. 53].

2. 1750-1840: struttura fraseologica e modelli morfologici

Le origini dell'analisi musicale, così come la concepiamo oggi, risalgono al pensiero filosofico del primo Settecento e s'intrecciano con le origini stesse della speculazione estetica. Infatti fu nel diciottesimo secolo, specialmente con i filosofi e saggisti inglesi, che venne alla luce l'idea di contemplare il bello disinteressatamente: senza mire, cioè, di vantaggi o utilità personali. Questo nuovo atteggiamento fu definito da Lord Shaftesbury (1671-1713), uno dei suoi primissimi esponenti, *disinterested attention* (attenzione disinteressata), volendo con ciò indicare un interesse che non andava oltre la contemplazione di un oggetto e si esauriva in tale atto. Più o meno negli stessi anni Leibnitz (1646-1716) arrivò a concepire la percezione come un'attività in se stessa, anziché come

Es. 2. J. P. Kirnberger [J. A. P. Schulz], *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773), p. 64.



elaborazione di impressioni sensoriali. Questa nozione attiva della percezione influì sugli scritti del pensatore tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), a cui risale l'adozione del termine "estetica". Maturò così, verso la metà del secolo, una nozione autosufficiente di "arte bella", avulsa dal contesto e dalla funzione sociale.

Il primo nucleo della morfologia musicale sviluppatasi in Germania nel tardo Settecento sta nell'equazione di Shaftesbury tra l'«attenzione disinteressata» e l'«amore per la verità, le proporzioni, l'ordine e la simmetria nelle cose del mondo esterno». L'affermazione che «*il Bello, il Piacevole, l'Attraiante* non sono mai stati nella *Materia* bensì nell'Arte e nell'Ideazione, mai nel *Corpo* come tale bensì nella *Forma* e nel *Potere di dar forma*» — da lui formulata in *Characteristicks of men, manners, opinions, times* [*Caratteristiche degli uomini, dei costumi, delle opinioni, dei tempi*] (1711, II, p. 405) — orientò l'attenzione sulla forma esteriore dell'oggetto di contemplazione anziché sul suo contenuto.

Un tale modo di vedere permane, ad esempio, in *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* [Il sempre pronto compositore di polacche e minuetti] (1757) di Kirnberger, una fra le tante pubblicazioni dell'epoca che fissavano lo schema armonico adatto a una forma di danza e fornivano per ogni battuta più motivi opzionali, la cui scelta definitiva avveniva con un tiro di dadi.

Diversamente da quanto si potrebbe pensare, però, non fu nel campo dell'analisi o della critica che la musica cominciò ad assimilare compiutamente le nuove teorie sulla percezione. Fu invece nella didattica della composizione, in particolare negli scritti di Heinrich Christoph Koch (1749-1816), autore dell'importante *Versuch einer Anleitung zur Composition* [Saggio d'introduzione al comporre] (1782-93), i cui due aspetti più significativi sono rappresentati dai problemi gemelli della struttura fraseologica e dei modelli morfologici.

Il modo in cui Koch illustrò la struttura fraseologica della melodia ha avuto un'importanza enorme per la teoria musicale, nonché per l'analisi stessa, portando direttamente alla teoria della dinamica e dell'agogica di Hugo Riemann (cfr. il prossimo paragrafo). La questione è affrontata nella seconda parte del *Versuch*, a ridosso della trattazione sul ritmo e sul metro (sezione 2, sottosezione 3: *Sulla costruzione delle parti di una melodia* e 4: *Sulla combinazione delle parti di una melodia, ossia sulla costruzione dei periodi*) e occupa più di 500 pagine (Koch 1782-93, II, pp. 342-464 e III, pp. 3-430). Koch stabilisce un quadro di riferimento ordinato gerarchicamente, nel quale i *vollkommene Einschnitte* (incisi completi, di due battute) si abbinano formando i *Sätze* (frasi, di quattro battute) e questi si abbinano a loro volta dando luogo ai *Perioden* (periodi, di otto battute). Poi regolamenta le modifiche che possono essere apportate a tale quadro di riferimento senza comprometterne l'equilibrio. Il terzo capitolo della quarta sottosezione contiene invece tre "esercizi" *Sull'uso di procedimenti di espansione melodica* (*ibid.*, pp. 153-230). Oggetto del primo "esercizio" (*ibid.*, pp. 153-90), è la ripetizione totale o parziale di un elemento melodico e Koch vi introduce una nozione di funzione formale riferita all'elemento fraseologico anziché al materiale melodico di cui consta (spesso egli dice: «questa battuta si ripete», laddove il suo contenuto è altro rispetto alla presentazione iniziale). Il secondo "esercizio" (*ibid.*, pp. 191-205) si occupa della moltiplicazione di elementi melodici e di figurazioni cadenzali. Il terzo (*ibid.*, pp. 205-30) espone un'idea estremamente significativa: l'interpolazione, in una melodia preesistente, di un'unità fraseologica di due o quattro battute. Per ciascun *Verlängerungsmittel* (procedimento dilatatorio), Koch spiega come usarlo senza compromettere l'effetto simmetrico dell'insieme. Così, ad esempio, afferma: «Se un elemento melodico contiene unità di una battuta e la prima di queste è ripetuta, allora va ripetuta anche la seconda unità»: infatti, «un trattamento non equilibrato di queste unità minime produce un effetto spiacevole» (III, p. 168).

Il terzo capitolo della terza sottosezione (II, pp. 453-64) descrive procedimenti di compressione melodica realizzati mediante innesto "a telescopio" di due unità fraseologiche che si fondono in una sola unità. Koch usa qui una numerazione delle battute che evidenzia la doppia funzione della battuta coinci-

dente con il punto d'innesto. L'es. 3 mostra il montaggio telescopico di due unità di quattro battute che ne produce una di sette battute: il punto della *Tac-terstickung* (soppressione di battuta) è contrassegnato con un quadratino.

Es. 3. H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), II, pp. 454-5.



Anticipazioni del principio dell'espansione fraseologica elaborato da Koch si trovano negli *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* [*Principi fondamentali dell'arte del comporre*] (1752-68) di Joseph Riepel (1709-82), e in *Die Kunst des reinen Tatzes in der Musik* di Kirnberger. Nel secondo volume del suo trattato (1755), Riepel aveva discusso la costruzione di periodi di otto battute costituiti da due unità di quattro, e le aveva classificate, a seconda del tipo di cadenza, in "proposizioni fondamentali" (*Grundabsatz*) e "proposizioni" (o "cadenze") "modulanti" (*Änderungsabsatz* o *Änderungscadenz*) (Riepel 1752-68, II, p. 36 sgg.). Dopodiché aveva discusso sia la ripetizione di frasi sia la loro espansione (*Ausdähnung*) e interpolazione (*Einschiebsel*) (*ibid.*, II, p. 54 sgg.). Anche l'origine dei simboli grafici adottati da Koch può essere fatta risalire a Riepel, che, per segnalare certi espedienti costruttivi, ricorse a quadratini, crocette, lettere dell'alfabeto. Nel quarto volume (1765) il trattato di Riepel discute le figurazioni melodiche (*Figuren*) non già nel senso della retorica barocca, ma come componenti dell'architettura formale. Date le prime cinque battute di un'aria, egli ne indica le quattro figurazioni melodiche con graffe e numeri (v. es. 4a); poi prende la prima figurazione e, indicandone l'iterazione con una crocetta,

mostra come si possa ripeterla in progressione una terza sotto (v. es. 4b; in esempi successivi Riepel propone il procedimento a intervalli di seconda e di quinta); successivamente espande la seconda figurazione mediante una progressione e la combina con la quarta figurazione (v. es. 4c) e così via (*ibid.*, p. 81 sgg.). Gli esempi sono ancora legati al gusto barocco, per quanto riguarda lo stile della costruzione melodica. Tuttavia Koch equiparerà il lavoro di Riepel a un «primo raggio di luce» (Koch 1782-93, II, p. 11).

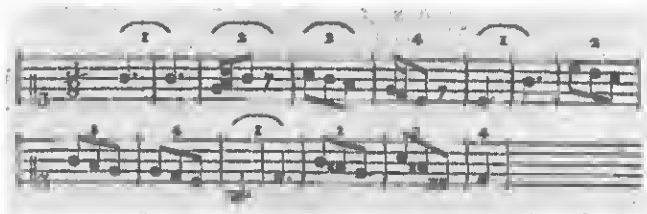
Es. 4. J. Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (1752-68), IV, pp. 81-2.

The image contains three musical examples, labeled 'a', 'b', and 'c', illustrating Riepel's compositional techniques. Example 'a' shows a single melodic line with four numbered figures (No. 1, 2, 3, 4) and a '6c.' marking. Example 'b' shows two staves: the top staff has figures 1, 2, and 3, while the bottom staff has figures 4 and 5, with a '3c.' marking at the end. Example 'c' shows two staves: the top staff has figures 1, 2, 3, and 4, while the bottom staff has figures 5 and 6, with a '3c.' marking at the end. The notation is in a historical style, using a C-clef and a key signature of one flat.

È probabile che Riepel abbia influito anche sugli scritti di Kirnberger. Nella prima parte del secondo volume di *Die Kunst des reinen Satzes* (1776), questi si riferisce alle strutture melodiche adottando una terminologia a mezza strada fra Riepel e Koch. Infatti l'unità fraseologica immediatamente inferiore alla *Haupttheil* (parte principale) di un pezzo è il *Periode* o *Abschnitt* ("periodo" o "sezione"); tale unità inferiore consta a sua volta di più unità minori, ognuna delle quali è detta *Satz* o *Rhythmus* ("frase" o "ritmo"); e queste unità minori si suddividono in unità minime denominate *Glied* o *Cäsur* ("membro" o "cesura"). Il termine *Einschnitt* (inciso) è talora equivalente a *Satz*, talaltra a *Cäsur*. Tutte queste unità corrispondono a regole di costruzione, concernenti in particolare la loro lunghezza, l'articolazione ritmica e i tipi di cadenze (Kirnberger 1771-79, II, prima parte, pp. 140-51 e, più concisamente, I, p. 96). Nell'affermare che il numero di battute di un *Satz* dovrebbe essere normalmente un multiplo di 4, o almeno di 2, Kirnberger fa un'eccezione particolare per la

tecnica dell'interpolazione, ovvero per la possibilità di inserire una battuta che ripeta quella immediatamente precedente senza turbare l'impressione di unitarietà dell'insieme (*ibid.*, II, seconda parte, p. 143). Inoltre ammette la possibilità di espandere un *Satz* allungando il valore di una (o più) delle sue note principali, il che potrebbe addirittura portare a *Sätze* di cinque, sette o nove battute (l'esempio seguente ne mostra tre di cinque battute, insieme agli accorgimenti grafici — numeri di battuta e legature — adottati da Kirnberger per evidenziarne la successione).

Es. 5. J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771-79), II/1, p. 147.



Tornando al *Versuch* di Koch, i procedimenti di espansione e di compressione da lui teorizzati mostrano la sua preoccupazione per la simmetria e le proporzioni nella piccola dimensione. Ma nella quarta sezione del trattato, egli si occupa della costruzione di pezzi dalle proporzioni sempre più ampie. Il secondo capitolo di tale sezione si intitola *Sulla combinazione delle parti di una melodia in periodi di proporzioni ridotte, ovvero sull'organizzazione di brevi composizioni musicali* (Koch 1782-93, III, pp. 39-152). Tre "esercizi" si riferiscono qui alla combinazione di quattro sezioni melodiche e considerano distintamente i casi in cui due sezioni cadenzano nel tono principale (*ibid.*, pp. 57-81), una sezione cadenza in un tono vicino (*ibid.*, pp. 81-111) o si ha una sola frase conclusiva (*ibid.*, pp. 111-28), mentre un quarto "esercizio" si occupa della combinazione di più di quattro sezioni in brevi composizioni (*ibid.*, pp. 128-52). Il quarto capitolo della quarta sezione verte interamente *Sulla combinazione di sezioni melodiche in periodi di maggiore ampiezza, ovvero sull'organizzazione di composizioni più estese* (*ibid.*, pp. 231-430). In tal modo Koch pone in relazione tutti gli elementi che vengono a combinarsi in una composizione, coerentemente con la sua definizione di musica come l'arte «che esprime sentimenti attraverso le correlazioni fra le note» (I, p. 4).

È in questi due capitoli del *Versuch* che viene in luce l'altro aspetto fondamentale del lavoro di Koch: quello attinente i modelli morfologici. Sotto questo aspetto egli si appoggia all'autorità di Sulzer, che nell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria generale delle belle arti] (1771-74) aveva posto la questione del modello o dell'"impostazione" (*Anlage*) di un'opera d'arte, vale a dire del modello che stabilisce le linee generali e le principali caratteristiche di un'opera, e sulla cui scorta l'artista procede prima alla "realizzazione" (*Au-*

sführung) di un progetto compiuto, e poi alla sua “elaborazione” (*Ausarbeitung*) in tutti i dettagli. Ciò spiega come, nel discutere le piccole forme, Koch specifichi lo schema e le peculiarità della gavotta, della bourrée, della polonaise, dell'anglaise, del minuetto, della marcia, spingendosi fino ai corali e alle “melodie figurate” (Koch 1782-93, III, pp. 39-51)³. Così egli descrive la gavotta come «una danza dal carattere vivace e piacevole», spessissimo usata in teatro, e include tra le sue caratteristiche «(1) una battuta pari, che di solito è un 2/2 portato con movimento esatto e non troppo veloce; (2) il fatto che ogni parte della melodia comincia con due semiminime in levare; (3) il fatto che dal punto di vista ritmico le parti del pezzo constino di un numero pari di unità, per giunta contraddistinte da una sensibile cesura nella seconda battuta; (4) il fatto che il pezzo consta di due parti, comprendente ciascuna otto battute» (*ibid.*, p. 40).

Tutti questi modelli si prospettano come matrici di composizioni che possono essere prodotte quasi meccanicamente: “quasi”, perché Koch è del parere che per l'artista sia essenziale una «espressione viva» (*lebendiger Ausdruck*) e che sbagli di grosso il poeta che ad essa non «appoggia né un'immagine né una figura retorica, riducendosi a far le veci del vocabolario» (I, p. 6). Il fatto che siano modelli descritti in un manuale didattico, dove si procede dall'armonia al contrappunto e di qui alla melodia e alla forma, non ne menoma l'importanza nella storia dell'analisi. Infatti, essi hanno il merito di separare la “norma” dall'inventiva personale, definendo implicitamente il prevedibile e determinando con ciò l'ambito della libertà creativa. Inoltre, benché gli esempi musicali profusi da Koch nel suo trattato siano stati in gran parte scritti appositamente, nello stile coevo dei Graun e dei Benda, ovvero dei primi lavori di Haydn e Mozart, le sue considerazioni sulla combinazione di quattro sezioni melodiche sono corredate da una rapida analisi del Minuetto del *Divertimento in sol maggiore* Hob.II/1 di Haydn (III, p. 58 sgg.). I criteri seguiti in questa analisi sono di particolare interesse, giacché essa inizia con un'affermazione — «questo breve pezzo ha in sé l'unità più perfetta» — ispirata a una norma estetica fissata da Sulzer, la cui *Teoria*, alla voce *Einheit* (Unità), asserisce che «la compiutezza e la bellezza [...] si fondano sulla diversità consolidatasi in unità» [Sulzer 1771-74, II, p. 27, 2^a col.], e illustra il concetto di “unità” con la metafora dell'orologio: i cui singoli pezzi sono in così stretto rapporto che, anche a considerarli separatamente, non appariranno mai come un tutto a sé stante ma saranno sempre «la parte di qualcos'altro» [II, p. 26, 1^a col.]. Per Koch il Minuetto di Haydn contiene solo un'idea principale (*Hauptgedank*): quella enunciata nelle prime quattro battute e ripetuta nelle quattro successive con funzione di conclusione. Quanto alle battute iniziali della seconda parte, che sono anch'esse immediatamente ripetute con funzione conclusiva, «a ben vedere corrispondono soltanto alla medesima frase, che ora è ben distinta da quanto precede ma resta pur sempre la stessa, benché utilizzata diversamente. Il che si deve al fatto che ora procede per moto contrario e che, grazie alla completa diversificazione che ne consegue, viene ad implicare un'accresciuta diversità».

Non è soltanto la nozione di “modello” a rappresentare un importante stru-

mento d'analisi morfologica (vi ricorreranno in seguito Prout, Riemann e Leichtenritt; cfr. il prossimo paragrafo). Lo è anche lo schema procedurale di Sulzer (modello-realizzazione-elaborazione) che corrisponde a una prospettiva della creazione artistica destinata ad avere una controparte analitica nella teoria schenkeriana dei livelli (cfr. cap. III, paragrafo 2 e cap. IV, paragrafo 2). Inoltre Koch riprende la terminologia trasmessagli da Riepel, Sulzer e Kirnberger (una terminologia di per sé mutuata dalla grammatica e dalla retorica) e la plasma in modo da renderla uno strumento efficiente per la descrizione della struttura musicale. Per lui la melodia è discorso fatto di suoni (*Tonrede*) e implica una grammatica e un'interpunzione. Di qui il suo tentativo di definire la legge naturale dell'eloquio sonoro (*Tonsprache*) in quella che egli definiva la «logica della frase». All'interno di tale logica, l'unità di senso minima è l'“inciso incompleto” (*unvollkommener Einschnitt*) che occupa normalmente una battuta, mentre l'“inciso completo” (*vollkommener Einschnitt*, che nella definizione di *Einschnitt* data da Sulzer era divisibile in due *Cäsuren*), occupa due battute. Queste unità si combinano in modo da formare la “frase” (*Satz*) — che Koch classifica in “frase iniziale” (*Absatz*) e in “frase conclusiva” (*Schluss-Satz*) —, così come la combinazione di più frasi dà luogo al “periodo” (*Periode*). I tre termini-chiave sono tutti mutuati dalla grammatica. Se i primi due (*Einschnitt* e *Satz*) corrispondono alle parti di una proposizione, il terzo (*Periode*) corrisponde alla proposizione stessa ed è divisibile, secondo Koch, in “soggetto” e “predicato”, ossia nelle quattro battute iniziali (da lui dette *enger Satz*, o “frase ristretta”) e nelle quattro ultime.

Circa trent'anni più tardi, un simile apparato terminologico fu messo a punto in Francia dal compositore e teorico ceco Antonín Reicha (1770-1836), amico di Beethoven, insegnante a Parigi negli ultimi ventotto anni della sua vita, autore nel 1803 di una campionatura di forme e generi musicali intitolata *Practische Beispiele: ein Beitrag zur Geisteskultur des Tonsetzers* [Esempi pratici: contributo alla cultura spirituale del compositore di musica]. Nel suo *Traité de mélodie* [Trattato di melodia] (1814) l'unità costruttiva minima, equivalente allo *Einschnitt* di Koch, è assimilata a un'*idée* (idea) e indicata con il termine *dessin* [disegno]. Due o tre *dessins* formano di norma un *rythme* (ritmo) che equivale pertanto al *Satz* (anche secondo Sulzer, *Rhythmus* era un termine usato largamente per indicare le suddivisioni maggiori del “periodo”), mentre due o più *rythmes* (il secondo d'una coppia è detto *compagnon* [compagno]) producono una *période* (periodo). Un pezzo formato da un certo numero di *périodes* è detto *coupe* (dimensione): una *petite coupe binaire* o *ternaire* (piccola dimensione binaria o ternaria), si limiterà ad avere, rispettivamente, due o tre *périodes*; una *grande coupe binaire* o *ternaire*, consisterà di varie *périodes* raggruppate, rispettivamente, in due o tre parti.

La distinzione di Koch fra grammatica e interpunzione si riflette nel fatto che, secondo Reicha, un *dessin* si conclude con un *quart de cadence* (quarto di cadenza), un *rythme* con una *demi-cadence* (mezza cadenza), la *période* con *trois-quarts de cadence* (tre quarti di cadenza) oppure con una *cadence parfaite* (ca-

denza perfetta). E lo stesso vale per la fondamentale nozione gerarchica della struttura fraseologica, che Reicha riprende lì dove parla di simmetria: «Perché una melodia sia buona, si richiede quindi: (1) Che sia divisa in membri eguali e somiglianti [qui il termine *membre* è usato nella stessa accezione generica del termine tedesco *Glied*]; (2) che i membri facciano dei riposi più o meno forti, i quali si trovino ad eguali distanze, cioè situati simmetricamente» (Reicha 1814, trad. it. s.d., p. 9). Poi egli presenta un *mouvement* (movimento) — ossia una schema ritmico di otto battute — e osserva che è simmetrico

(1) Perché ogni divisione è di due battute. (2) Perché dopo ciascuna divisione si trova un riposo che le separa. (3) Perché tutte le divisioni per rapporto al movimento sono fra di loro eguali. (4) Perché i punti di *riposo* o cadenze sono collocati ad eguali distanze, cioè perché il riposo più debole si trova nella seconda e nella sesta battuta ed è più forte nella quarta ed ottava; insomma perché in questo movimento si osserva un piano regolare, il quale è il solo che chiama l'attenzione [...]

Quanto al termine *rythme*, esso non regola la microritmica delle unità fraseologiche, bensì «misura la durata delle frasi e delle idee musicali e richiede che siano simmetricamente distribuite» (*ibid.*, p. 51). Questa funzione lo prospetta più come un fattore equilibrante che come un'unità fraseologica vera e propria, e rinvia a un senso del ritmo di livello superiore: a livello di organizzazione formale.

Anche i criteri di espansione e compressione fraseologica fissati da Koch trovano un corrispettivo nel trattato di Reicha, che osserva come il *rythme* di quattro battute sia «comunemente detto ritmo quadrato» e come «i grandi maestri» evitino la monotonia usando *rythmes* di due, tre, cinque, sei e perfino otto battute (*ibid.*, p. 17). Così i *rythmes* possono essere dilatati mediante l'espedito dell'eco, ossia mediante ripetizione di una delle loro unità interne, o compressi mediante l'eliminazione di una battuta (per quest'ultimo procedimento Reicha usa il termine *supposition*, già ricorrente con altra accezione in Rameau) (*ibid.*, pp. 16-7). A tale proposito è interessante ricordare come nel 1787 il *Dictionnaire de la musique* [Dizionario di musica] di Meude-Monpas annotasse, a proposito del termine *phrase*: «Solo negli ultimi trent'anni i compositori francesi hanno riconosciuto l'assoluta necessità di frasi musicali "quadrate"».

La nozione di *dessin* ha molto in comune con la *Figur* di Riepel, e implica un carattere melodico. D'altra parte essa può riguardare più livelli fraseologici, e ciò l'accomuna all'*Einschnitt* di Koch. Ad esempio, Reicha suddivide il tema dell'ultimo movimento del *Quartetto per archi* K. 458 di Mozart, «La caccia», in due *membres* (o *rythmes*), ciascuno dei quali comprende due *dessins* della durata di due battute. Tre *dessins* su quattro sono melodicamente dissimili (Reicha li contrassegna con i numeri 1-3) e vengono ulteriormente segmentati in due sottounità, dette ancora *dessins* e contrassegnate con i numeri 4-8. Tutto ciò è illustrato in uno degli esempi musicali allegati da Reicha al suo trattato, la tavola B5, le cui prime undici sezioni sono riprodotte nell'es. 6. Il tema è

dapprima analizzato isolandone le sottounità e assegnando loro un numero d'ordine, poi con il sussidio di graffe e di indicazioni verbali. È questo un procedimento che lo stesso Reicha definisce come «l'art de diviser un thème en membres et dessins» [l'arte di scomporre un tema in membri e disegni] (*ibid.*, pp. 40-1). Le sezioni 12-30 della tavola verificano invece, alla maniera di Riepel, quali *dessins* di una o due battute si prestino a essere ripetuti e riproposti in progressione.

Es. 6. A. Reicha, *Traité de mélodie* (1814, 1832²), tavole, p. 46.

The image shows a musical score for a theme in B major, labeled 'MOZART. Theme, ou Motif.' The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is divided into six numbered measures (N°1 to N°6) across the first line. The second line continues with measures N°7 to N°10. The third line shows the analysis of the theme into members and designs. It starts with measure N°11, followed by a bracketed section labeled '17. membre.' which contains measures N°12 to N°16. This is followed by a bracketed section labeled '24. membre.' which contains measures N°17 to N°21. The final section is labeled '3. dessin.' and contains measures N°22 to N°26. The measures are further divided into smaller units labeled '17. dessin.', '2. dessin.', '3. dessin.', and '6. dessin.'.

Forse l'aspetto più sensazionale del *Traité de mélodie* sta nel fatto che i suoi numerosi esempi musicali — tutti sottoposti a segmentazione e corredati da apposito commentario — citano altrettante composizioni autentiche (gli autori sono elencati da Reicha nella prefazione). Ciò rappresenta di per sé una significativa virata da un'ottica compositiva a un'ottica analitica. «Or avviene nella musica ciò che avviene nella geometria», osserva Reicha all'inizio del suo trattato (*ibid.*, p. 3), «nell'una si deve provare il tutto con esempi musicali: nell'altra con figure geometriche». La virata in questione è sottolineata dall'inclusione di sei ampie analisi di pagine di Haydn (pp. 29-30/tavola D4), Mozart (p. 32/E4), Cimarosa (pp. 32-3/F4), Sacchini (pp. 33-4/G4), Zingarelli (p. 34/Q4), Piccinni (pp. 34-5/R4). La prima parte del trattato riserva a ogni pezzo una o due pagine di discussione, mentre la seconda parte li riproduce in forma ridotta: come linee melodiche continue, integrate da graffe, da indicazioni verbali e brevi annotazioni. L'es. 7 riproduce l'inizio dell'ultima analisi testé citata e un'annotazione appostavi da Reicha a piè pagina. Ne è oggetto un'aria della *Didon* di Nicolò Piccinni, di cui viene evidenziata graficamente la divisione in due *parties* (parti) e sedici *rythmes*. Questi ultimi sono indicati specificandone la lun-

ghezza e il tipo di cadenza (nella seconda edizione del trattato, pubblicata nel 1832, saranno anche contrassegnati con le lettere a-p). Quanto al *rythme* f, Reicha osserva che esso «dovrebbe essere diviso in parti eguali di quattro battute ciascuna. Difatti gli manca una battuta fra la terza e la quarta» (*ibid.*, p. 33). È chiaro che egli non sta alludendo a un caso di *supposition*: il fatto stesso che dica «dovrebbe essere diviso» implica una riserva critica. E in effetti, contrariamente a quanto si era proposto con l'analisi del tema di Mozart, Reicha si preoccupa qui di spiegare come mai una pagina tanto ignara dei principi ritmici da risultare «vacillante ed incerta», le cui «frasi cantabili, non essendo ben legate assieme, sembrano isolate e anche senza simmetria tra di loro» (*ibid.*, p. 32), abbia potuto incontrare il favore di un «pubblico illuminato». La conclusione è che una melodia può attrarre in due modi: l'uno è *rythmé*, in quanto rispetta le leggi del ritmo, l'altro è *non rythmé* ma una musica che ne faccia un uso sapiente avrà comunque un suo fascino. Pertanto Reicha loda l'aria di Piccinni per il suo «colorito», la sua armonia «dolce, naturale e semplice», la distribuzione delle *nuances* dinamiche, l'uso felice degli strumenti. E ipotizza che a provocarne le carenze ritmiche siano state la natura della lingua francese e la sua prosodia.

Nel *Traité de haute composition musicale* [Trattato di alta composizione] (1824-26) Reicha si occupa di contrappunto, armonia e forme canoniche. Tuttavia il sesto tomo è un vero e proprio manuale di forma, che dedica ventisei pagine all'analisi per segmentazione della prima parte dell'Ouverture delle *Nozze di Figaro*. L'analisi è integrata da sezioni musicali composte dallo stesso Reicha, allo scopo di mostrare ulteriori possibilità di sviluppo delle idee mozartiane (*ibid.*, pp. 236-61), ed è seguita dall'analisi di due pezzi anonimi, un *Andante* e un *Allegro poco vivo*, «sotto il punto di vista dello sviluppo» (*ibid.*, pp. 263-92).

La sezione riservata alle *grandes coupes* binarie e ternarie è altresì corredata con diagrammi strutturali come quello riprodotto nell'es. 8, che si riferisce a una *grande coupe binaire* (in pratica una forma-sonata bitematica). In essi Reicha indica i vari tipi di cadenza con i normali segni di interpunzione, ed evidenzia le sezioni tematiche con legature tratteggiate. Il materiale tematico è denominato *idée mère* (idea madre), quello più importante *motif* (inotivo).

Fra i trattati di Koch e di Reicha ne fu pubblicato un altro che conferisce all'analisi musicale un rilievo e una profondità concettuale senza precedenti: il *Cours complet d'harmonie et de composition* [Corso completo di armonia e composizione] (1803-6) di Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), che dedica ben 144 pagine, compresi gli esempi musicali, all'analisi del primo movimento del *Quartetto per archi* in re minore K. 421/417b di Mozart. Si tratta di un'analisi multipla, che prende in esame da un lato la struttura fraseologica della composizione, dall'altro il suo contenuto espressivo. L'analisi del primo tipo si fonda su un'inedita teoria del ritmo, per cui le unità musicali procederebbero dal levare al battere (*levé* e *frappé*) e mai viceversa. L'unità minima di senso compiuto, costituita da una nota in levare e una nota in battere che si susseguono come antecedente e conseguente, è detta *cadence mélodique* e *proposition musicale* (ca-

Es. 7. A. Reicha, *Traité de mélodie* (1814, 1832³), tavole, p. 34.

PICCINI. 1^{re} Partie.

a. Rhythme de 3 mesures. b. Rhythme de 2 mesures.

R.
And.^{te} cantabile.
Ah! que je fus bien inspi.ré.e, que je fus bien ins.pi.rée

c. Rhythme de 3 mesures. d. Rhythme de 4 mesures.

quand je vous re.çus dans ma cour quand je vous re.çus

e. Rhythme de 5 mesures.

dans ma cour, ô digne fila de cythe.ré.e combien je rends

f. Rhythme de 7 mesures.

grace à l'a.mour, ô digne fils de tythe.ré.e combien je rends

g. Rhythme de 5 mesures.

gra.cé à l'a.mour, com.bien je rends gra.cé à l'a.mour, com.bien je rends

(-) Ici, la cadence devrait être interrompue (soit par l'harmonie, soit par la mélodie,) et non parfaite, ce que Piccini n'a point fait; elle devrait être par exemple:

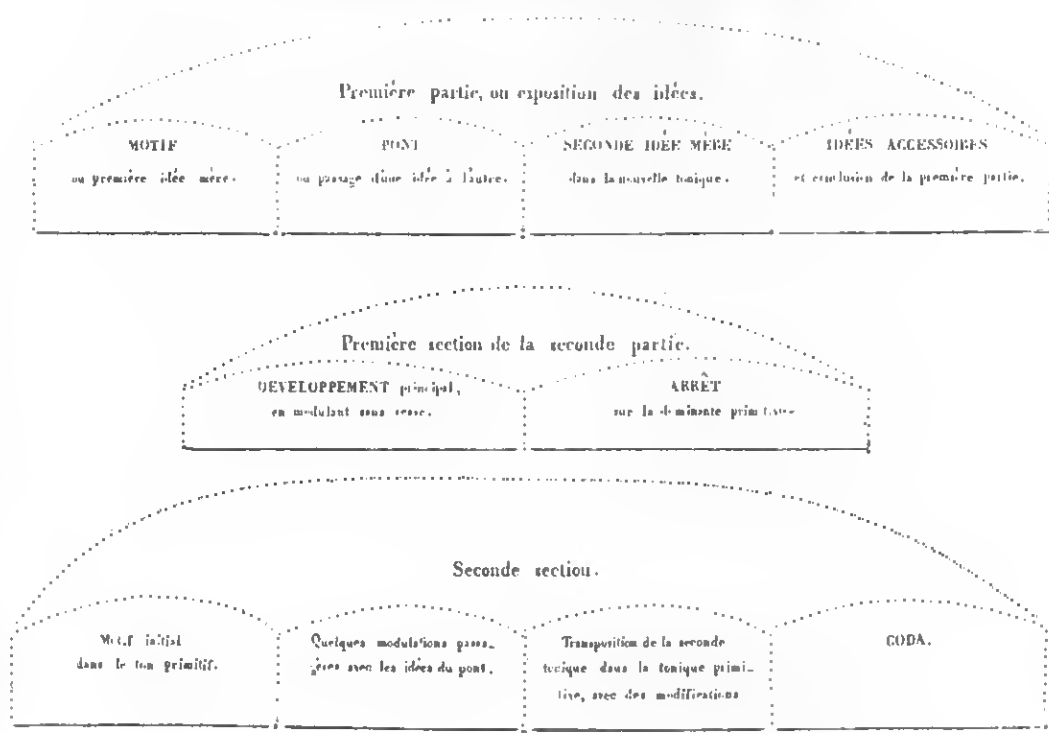
&c

à l'a.mour, com.(ou) à l'a.mour, com.

cad: interr: par l'harmonie.

denza melodica e proposizione musicale). Nelle battute iniziali del Quartetto di Mozart (v. es. 9), due “cadenze melodiche” correlate come antecedente-consequente formano una *cadence harmonique* (cadenze armonica), due cadenza di questo tipo danno luogo a un *hémistiche* (emistichio), due *hémistiches* formano un *vers* (verso) e due *vers* una *période* (periodo). Peraltro Momigny non insiste su questa gerarchia di abbinamenti e ammette che in certe circostanze una *période* può anche essere formata da sei o otto *vers*. Il fatto che più *périodes* siano combinabili tra loro producendo una *reprise* (ripresa) permette di basarsi sulla funzione che hanno al suo interno per classificarle in *période de début*, *intermédiaire*, *de verve*, *mélodieuse*, *complémentaire* (“periodo d’esordio”, “inter-

Es. 8. A. Reicha, *Traité de haute composition musicale* (1824-26), II, p. 300.



medio", "vivacizzante", "cantabile", "complementare"). Ciò non toglie che altrove Momigny indichi unità strutturali di dimensioni medie con termini mutuati dalla pratica poetica: *distiche*, *strophe*, *stance* ("distico", "strofa", "stanza").

L'analisi della struttura fraseologica di Momigny getta le basi di una visione della musica destinata ad acquistare importanza alla fine dell'Ottocento: quella che concepisce la musica stessa come seguito di zone di tensione. Viceversa, il metodo con cui egli analizza i contenuti di una composizione guarda indietro, all'*Affektenlehre* (teoria degli affetti) del diciottesimo secolo. Infatti consiste nel determinare il carattere, il clima espressivo della musica in esame; nello scegliere un testo verbale che abbia caratteristiche consimili e nell'adattare questo testo al materiale melodico principale, in modo che le ripetizioni melodiche siano riflesse dalle ripetizioni verbali e le fluttuazioni dell'espressione musicale da fluttuazioni del contenuto poetico. Momigny costruisce così un analogo poetico della musica, che gli permette di darne un'interpretazione formale e contestualistica insieme.

L'impostazione grafica della sua analisi del *Quartetto per archi* in re minore

Es. 9. J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition* (1803-6), III, 109-10.

Planche 30.

(Fig.A.)

QUATUOR DE MOZART.
All.^o Moderato.

1^o Violon. *sotto voce.*

2^e Violon.

Alto-Viola

Basse.

Cadences
Mélodiques.

1 2 3 4
Hémistiche

Premier vers

Cadences
Harmoniques

1 2 3

Chant
et
Accompagnement
de
PIANO.

DIDON
Ah! quand tu fais mon plaisir, ite

Basse Fond:

All.^o Moderato.

Queue
complément
lien

lien

-grat. je veux me plaindre et non pas t'at-tendre.

6 7 8

di Mozart ricorda le analisi di Kirnberger e Schulz (cfr. in questo capitolo il paragrafo 1 e l'es. 2). Infatti Momigny usa dieci pentagrammi sovrapposti: nei quattro superiori trascrive la partitura originale; nel quinto indica le "cadenze melodiche" della voce superiore (le note stampate in corpo minore rappresentano le prime avvisaglie delle moderne tecniche di riduzione melodica: cfr. cap. III, paragrafo 1); nel sesto e nel settimo sintetizza la sostanza armonica dell'intreccio delle voci segnalando le "cadenze armoniche"; nell'ottavo e nel nono abbina il materiale melodico principale, sorretto da un lineare accompagnamento pianistico, al testo poetico prescelto (una scena drammatica fra Didone ed Enea, dove la parte di lei corrisponde a note del primo violino, e quella di lui a note del violoncello); nell'ultimo pentagramma, infine, esplicita il basso fondamentale sottinteso dalle armonie più importanti del pezzo (v. es. 9).

L'altra grande analisi contenuta nel trattato di Momigny — un testo di ventiquattro pagine, integrato da quarantasette pagine di partitura annotate — riguarda il primo movimento della *Sinfonia* in mi bemolle maggiore ("Il rullo di timpani", Hob. I/103) di Haydn. All'inizio Momigny si occupa della materia prima dell'opera, procedendo periodo per periodo, esaminando il materiale tematico, la sua collocazione e il suo uso di contrasti timbrico-dinamici, e sottolineando il pieno raggiungimento della varietà nell'unità. Dopodiché passa a costruire un analogo poetico della partitura adattando alla musica la vicenda di una collettività contadina che Dio intimorisce con uno spaventevole temporale ma poi riaccoglie nella sua grazia (Cole 1969). Questa «analisi poetica e pittorica» si iscrive nella tradizione di quei letterati settecenteschi che si erano avventurati sullo spartiacque tra musica e parola. Una tradizione che annovera tra i suoi rappresentanti un Klopstock e un Lessing, e deve il suo esito più noto a Heinrich Wilhelm von Gerstenberg con il suo duplice adattamento della *Fantasia* in do minore di Karl Philipp Emanuel Bach al monologo di Socrate in procinto di bere la cicuta e a quello dell'Amleto shakespeariano, *To be or not to be* (Helm 1972). Del resto nella Parigi coeva esisteva — lo ricorda Momigny stesso — una vera e propria scuola dedicata a operazioni siffatte: la scuola dei *parodistes*, come egli li chiama, rappresentata dal talentoso André-Joseph Grétry.

Le analisi pubblicate da Momigny nel 1803-6 rappresentano due esiti monumentali. E altrettanto può dirsi di un'altra grande analisi apparsa nel luglio 1810 su due numeri consecutivi della «Allgemeine Musikalische Zeitung» di Lipsia: la recensione della partitura e del materiale d'orchestra della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, curata da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) per un totale di ventuno colonne di testo intercalate da numerosi esempi musicali. Considerate nel complesso, queste tre analisi poderose costituiscono l'onda di arrivo della marea montante dell'analisi musicale nel secolo scorso. A prima vista, la recensione di Hoffmann presenta non poche affinità con le analisi di Momigny, giacché anch'essa scende in dettagli per quanto concerne le questioni strutturali, usa un linguaggio altamente specialistico, abbonda di descrizioni immaginifiche. Tuttavia, com'è prevedibile, è al mondo della letteratura romantica che appartiene il pittoresco linguaggio di Hoffmann, quel suo parlare

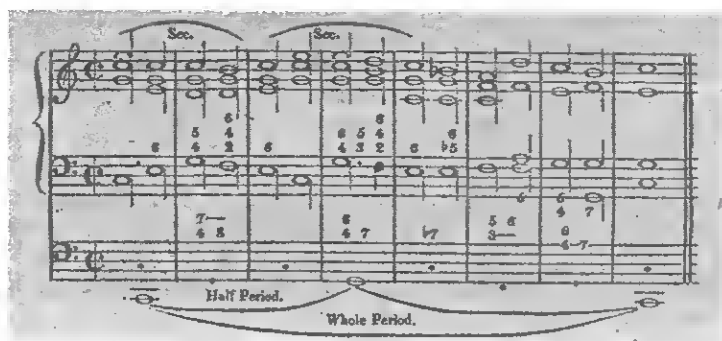
di «ineffabile nostalgia», di «meraviglioso mondo degli spiriti», di «geniale rapsodia». Quanto alle sue descrizioni tecniche, caratterizzate da un uso asistematico di termini come *Hauptgedanke*, *Zwischensatz* o *Figur* (“idea principale”, “frase di transizione”, “figurazione tematica”), esse si riferiscono alla musica non già come a qualcosa di monodimensionale e di chiuso in schemi ricorrenti, bensì come a qualcosa che muta continuamente le proprie dimensioni, come a un’illimitata continuità potenziata dall’invenzione motivica. Ciò adombra una visione organicistica della struttura musicale (cfr. paragrafo 3 in questo capitolo) come lì dove si afferma:

Ma è essenzialmente l'intrinseca affinità collegante i vari temi a creare l'unitarietà di clima che mantiene l'ascoltatore in uno stesso stato d'animo, da capo a fondo [...]. Al musicista tale unitarietà risulta talvolta più chiara: ad esempio quando scopre lo stesso basso fondamentale applicato a due diverse frasi, o avverte la correlazione tra due movimenti. Ma un'affinità ancora più profonda, che non può essere espressa in questi termini, è spesso trasmessa dallo spirito allo spirito — ed è questa che imparenta i temi dei due allegri e del minuetto, e sancisce in modo mirabile la pensosa genialità dell'autore.⁴

È da notare che poco più sopra Hoffmann aveva trascritto cinque forme del tema del Minuetto, affinché il lettore potesse constatarne le trasformazioni.

Estesi esempi analitici furono proposti anche da Johann Bernhard Logier (1777-1846), nato in Germania ma vissuto perlopiù in Irlanda, inventore del *chiroplast*, un apparecchio mirante a regolare il movimento della mano e delle dita sul pianoforte. Il suo *System der Musik-Wissenschaft und der practischen Composition* [Sistema della scienza musicale e della composizione pratica] (1827) — titolo che ha verosimilmente inaugurato il termine *Musikwissenschaft* — contiene le analisi di un concerto grosso di Corelli e dell'Adagio dal *Quartetto per archi* in sol maggiore op. 76 n. 1 (Hob. III/75) di Haydn. Le due composizioni sono esaminate sotto otto diversi punti di vista (tonalità - metro - bassi fondamentali - modulazioni e settime principali - dissonanze - note di passaggio, note ausiliarie e armonie secondarie - periodi - sezioni e procedimenti imitativi), secondo uno schema che permette all'analista di muoversi su una base più ampia che in passato, ma che tuttavia conserva qualcosa della meccanicità degli schemi retorici di un Burmeister (cfr. in questo capitolo il paragrafo 1). Maggior interesse rivestono le istruzioni di Logier sul modo di costruire una melodia. Le operazioni che egli suggerisce al discente sono quattro: scrivere un basso “teorico” di tre note (do, sol, do) che inquadri il periodo musicale e lo suddivida in due semiperiodi; costruire sul basso precedente un basso fondamentale; trasformare quest'ultimo in un basso comprendente accordi allo stato di rivolto (ossia nel basso effettivo della melodia); infine sovrapporgli la melodia e le parti interne. Il risultato non è dissimile, dal punto di vista grafico, a una “riduzione” schenkeriana (cfr. cap. III, paragrafo 7).

Es. 10. J. B. Logier, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition* (1827, trad. ingl. 1888²), p. 278.



Di tutt'altro tipo è la tecnica riduzionistica proposta da Carl Czerny (1791-1857) nella sua *School of practical composition* [*Scuola di composizione pratica*] (s.d., 1849 ca). Essa consiste nell'asportare da una composizione il suo involucro esteriore — detto da Czerny *the moving figure* (la figurazione dinamica) — conservandone solo la *ground-harmony* (armonia di base) sotto specie di accordi tenuti. Questo metodo è da lui applicato allo *Studio* op. 10 n. 1 di Chopin (v. es. 11), al Preludio in do maggiore dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach e all'introduzione di una sonata di Muzio Clementi. Oltre a ciò, egli riduce a *ground-melody* [trama polifonica di base] uno studio pianistico di Johann Baptist Cramer.

Come il *Traité de mélodie* di Reicha, anche la *School of practical composition* s'impenna sulla citazione di esempi musicali d'autore. Ciò non sorprende, dato che Czerny aveva tradotto in tedesco il *Cours de composition* e i due trattati di Reicha con il titolo di *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* [*Trattato completo di composizione musicale*] (1834). Così tutti gli esempi sono ripresi da altri compositori (e rappresentano l'ultima generazione: quella di Beethoven, Hummel, Rossini, Méhul e altri), né mancano analisi di composizioni complete. Ma l'originalità dell'opera sta nell'essere il primo manuale di forma e di strumentazione perfettamente autonomo. Dando per scontati i primi rudimenti di armonia e contrappunto, essa si occupa esclusivamente del modo di sviluppare le idee musicali e di costruire composizioni che spazino dal tema più elementare alla sinfonia per grande orchestra, dal *Lied* più conciso all'opera e all'oratorio (Czerny 1849 ca, I, p. III). Fornisce così un autentico compendio delle forme musicali comprendendo danze folcloriche come il bolero, il fandango, la tarantella e alcune danze nazionali russe; delle forme vocali come la *romance*, la *preghiera* e la ballata; i movimenti basilari del ciclo di sonata; nonché molte altre forme e generi musicali quali il quartetto, il quintetto, il sestetto.

Un altro teorico interessato al problema della forma è, in questi anni, Jo-

Es. 11. C. Czerny, *School of practical composition* (1849 ca), pp. 92-43.

Nº 2. The ground-harmony of the first Study by Chopin, Op. 10.

Allegro.

The moving figure of this Study is the following:— 93

Allegro.

seph Benjamin Heinrich Birnbach (1793-1879), che pubblicò nel 1832-46 *Der vollkommene Komponist* [Il compositore provetto], e usò per primo la locuzione “secondo tema” in un articolo pubblicato nel 1827-28 dalla «Allgemeine Musikalische Zeitung» di Berlino (Ritzel 1968, pp. 215-6).

La prima metà dell'Ottocento registra anche ulteriori progressi nel campo della teoria armonica elaborata da Rameau e da altri teorici settecenteschi. Le innovazioni più utopistiche furono senz'altro quelle proposte all'inizio del secolo dal già citato Jérôme-Joseph de Momigny. Nel giro di diciotto anni egli mise a punto una teoria della tonalità espansa, in base alla quale era possibile sostenere, ad esempio, che l'intero primo movimento del *Quartetto per archi* K. 421/417b di Mozart modulava (nel senso moderno del termine) soltanto otto volte, e che passaggi di notevole ampiezza, di norma considerati ripetutamente modulanti, non si allontanavano mai dalla tonalità fondamentale di re minore. Fu durante la stesura del suo *Cours complet* che Momigny cominciò a lavorare a una teoria tonale allargata, per cui una tonalità non si limiterebbe ad avere sette note diverse, ma ne avrebbe ventisette, ossia, tolte le note omonime, tutte quelle prodotte da un giro di sedici quarte ascendenti e sedici quarte discendenti a partire dalla sensibile. Nel suo ultimo trattato — *La seule vraie théorie de la musique* [La sola e vera teoria della musica] (1821) — egli ripartirà

questo spazio tonale in tre generi: diatonico, cromatico ed enarmonico. Secondo quest'ultima formulazione, ispirata a Momigny dalla teoria musicale della Grecia classica, ciò che comunemente si intende per modulazione va classificato come un movimento interno a uno spazio tonale espanso, ovvero come un movimento fra gli *octachordes* (ottacordi) che lo compongono. Tale movimento statico è una *modulation* (modulazione) o *modulation négative* (modulazione negativa), mentre un movimento al di fuori dello spazio tonale è una *transition* (transizione) o *modulation positive* (modulazione positiva).

Fra l'uno e l'altro trattato di Momigny apparve un'altra teoria tonale, certamente meno utopistica ma assai più diffusa e accreditata: quella formulata da Gottfried Weber (1779-1839) nei quattro volumi del *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* [Saggio di una teoria razionale dell'arte della composizione] (1817-21). Si tratta di un'opera che ebbe tre edizioni tedesche e che, pubblicata in America nel 1842 sotto il nome di Godfrey Weber e nella traduzione di James Warner, fu ristampata sei volte prima d'essere ulteriormente revisionata da John Bishop (traduttore di Czerny e curatore di Reicha) nel 1851. Nel paragrafo 52 si propone una nuova cifratura delle varie specie di accordi, dove le triadi maggiori e minori sono indicate con lettere gotiche maiuscole e minuscole, mentre le triadi diminuite e i vari tipi di settima sono indicati aggiungendo a tali lettere un cerchietto o, rispettivamente, un 7 (numero che sarà barrato nel caso di settima maggiore e abbinato al cerchietto nel caso di settima diminuita). In un paragrafo successivo (151) gli accordi dislocati sui vari gradi di una scala tonale sono indicati con numeri romani grandi e piccoli, integrati superiormente dai simboli grafici e numerici anzidetti (v. es. 12). Nel paragrafo 153, infine, si precisa che entrambe queste «modalità di designazione» (*Bezeichnungsarten*) degli accordi possono essere integrate dall'indicazione della tonalità prevalente, facendole precedere dalla corrispondente lettera dell'alfabeto in carattere corsivo, seguita da due punti. Così l'indicazione «C: IV⁷» equivarrà a settima di prima specie sul quarto grado di do maggiore.

Weber (che, fra l'altro, fu coinvolto in una celebre controversia pubblica intorno all'analisi delle battute iniziali del *Quartetto* "delle dissonanze" K. 465 di Mozart [Vertrees 1974]) rivendicò la paternità di questo apparato di simboli grafici e lamentò che musicografi contemporanei lo avessero plagiato. Certo è che l'insieme delle "modalità di designazione" testé descritte rappresenta la base dei segni utilizzati da Heinrich Schenker per indicare i gradi armonici fondamentali di un pezzo (*Stufen*) (cfr. cap. III, paragrafo 1 e gli ess. 16-17). Inoltre esse saranno ampiamente utilizzate negli scritti di teoria musicale del ventesimo secolo.

A una codificazione analoga, ma meno elaborata, ricorse trent'anni dopo Johann Christian Lobe (1797-1881) nel suo *Lehrbuch der musikalischen Composition* [Trattato di composizione musicale] (1850-67), un'opera in quattro volumi tradotta in francese e in russo, la cui prima parte fu ristampata cinque volte. Qui, ad esempio, C:3 equivale a triade (minore) sul terzo grado di do maggiore; a:5 a settima di dominante sul quinto grado di la minore; h:2 ad accordo di

Es. 12. G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817-21, 1830-32¹), II, p. 45.

Grundharmoniceen jeder Durtonart.

I	und	I ⁷ ,
II	—	II ⁷ ,
III	—	III ⁷ ,
IV	—	IV ⁷ ,
V	—	V ⁷ ,
VI	—	VI ⁷ ,
^o VII	—	^o VII ⁷ .

Grundharmoniceen jeder Molltonart.

I		
^o II	und	^o II ⁷ ,
IV	—	iv ⁷ ,
V	—	V ⁷ ,
VI	—	VI ⁷ ,
^o VII		

nona sul secondo grado di si minore. Quanto alla sua trattazione dell'armonia, Lobe la impernia sulla nozione di *Stufe*, o grado armonico. Egli distingue fra successioni diatoniche (che definisce *leitereigen*, proprie alla scala) e successioni modulanti (*ausweichend*, devianti), e potenzia decisamente la gittata del singolo grado armonico tramite la nozione di accordo alterato (*alterirt*), che in certi casi consente di interpretare diatonicamente accordi comprendenti note estranee. Tali prospettive teoriche, beninteso, non sono completamente affidabili. Ma ciò non toglie che anticipino le teorie armoniche di Schenker (cfr. cap. III, paragrafo 1) e di Arnold Schönberg.

A soli tre anni dal primo volume del trattato di Lobe, e mentre erano ancora in cantiere gli altri volumi, Simon Sechter (1788-1867) iniziò a pubblicare *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* [I principi della composizione musicale] (1853-54). Il suo sistema armonico si rifà alla nozione di basso fondamentale elaborata da Rameau e tramandata dagli scritti di Heinrich Kirnberger Schulz, sviluppandola in direzione di una teoria delle successioni armoniche fondata sulla corretta concatenazione delle "note fondamentali" e degli accordi corrispondenti (le cosiddette *Grundharmonien*, o armonie fondamentali). Sechter impiega, come Lobe, la nozione di *Stufe* e distingue le note di un accordo in *leitereigen* o *leiterfremd* ("proprie alla scala" o "estranee alla scala"). Tuttavia,

poiché «dietro una successione cromatica se ne cela sempre una diatonica», e tanti «passaggi dalle apparenze modulanti serbano di fatto la loro fedeltà» alla tonica, buona parte dell'armonia cromatica può essere intesa come armonia diatonica con inflessioni cromatiche. Quanto alle note fondamentali, esse devono rapportarsi diatonicamente a una scala maggiore o minore qualunque cosa accada nelle voci superiori, ma un grado secondario di una tonalità può ben diventare la tonica di un'altra tonalità, permettendo così il passaggio dall'una all'altra. Inoltre esistono accordi rappresentativi di note fondamentali che essi non contengono (nel loro caso Sechter usa il termine *Stellvertreter* [accordo] vicario), mentre altri, che egli definisce *Zwitterakkorde*, cioè accordi ibridi, sono compartecipi di due diverse aree tonali. Nel complesso questo suo trattato ha segnato una tappa decisiva nell'adeguamento della teoria della composizione agli sviluppi ottocenteschi del linguaggio armonico, e influito su molte generazioni di musicisti, il più eminente dei quali è Schönberg. Fu grazie alla concezione sechteriana di cromatismo, del resto, che i teorici degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento riuscirono ad affrontare analiticamente il linguaggio armonico di Wagner.

Nel terzo volume dei *Grundsätze* (1854) Sechter parla di «schemi ritmici» e ricorre a due espedienti grafici degni di nota. Il primo evidenzia la struttura armonica di un'intera composizione sotto specie di una successione di «note fondamentali» dalla durata indeterminata, ma ordinate in sezioni (*Abschnitte*) mediante l'inserzione di virgole (una reminiscenza di Mattheson: cfr. in questo capitolo il paragrafo 1). Il secondo espediente grafico consiste nello scrivere la successione delle «note fondamentali» con i loro propri valori ritmici, sottoponendo al pentagramma due serie di numeri romani che indicano i rapporti di ciascuna nota con due aree tonali prevalenti. Ciò consente di specificare via via i gradi fondamentali (*Stufen*) che tali note rappresentano all'interno di una delle due aree, o di entrambe. È questo un tipo di sintesi grafica che verrà successivamente ripreso e rielaborato da diversi analisti, specialmente da quanti si adoperarono a sanzionare teoricamente l'armonia wagneriana. Come Carl Mayrberger (1881), di cui l'esempio seguente riproduce un'analisi in tal senso evidentissima.

3. 1840-1900: concezioni organicistiche e didattica della forma

Carl Czerny aveva una visione estremamente limitata del problema della forma: «Una composizione deve [...] appartenere a un genere già esistente: sotto questo aspetto, di norma non si richiede che sia originale» (Czerny 1849 ca, I, p. 1). Estremamente precisa è già la sua nozione di ciò che costituisce la forma e la costruzione di un pezzo (*ibid.*, I, p. 6):

1. Le dimensioni e una durata appropriata.
2. Le modulazioni necessarie (sia nelle tonalità previste sia in tonalità arbitrarie ed estranee) nonché i punti in cui vengono effettuate.

curatamente, come l'estrinsecazione, il farsi forma esteriore del suo contenuto» (*ibid.*, p. 4 sg.). È bensì vero che non si può imparare a comporre basandosi soltanto sull'ispirazione e la libera inventiva. Chi studia deve dunque ricorrere ai modelli propostigli dai compositori che l'hanno preceduto, considerandoli una tappa intermedia sulla via della libera composizione. «È ovvio», conclude Marx, «che devono esserci forme primarie, forme derivate e forme miste (ossia composte da diverse forme principali e derivate). Ed è soltanto distinguendole che si può dominare la serie infinita delle forme [*Gestalten*] e appropriarsene» (*ibid.*, II, p. 5). Tuttavia egli concepisce la forma quasi come un sinonimo del "tutto" [*Ganzes*] (*ibid.*, II, p. 4 sg.):

Ogni opera d'arte deve avere la sua forma, in quanto che ogni opera d'arte ha necessariamente un principio e una fine, e dunque un'estensione. Essa è variamente composta da parti mutevoli per tipo e per numero. La materializzazione di tutte queste caratteristiche è appunto la forma dell'opera d'arte [...]. Ne consegue che le forme sono tante quante le opere d'arte.

Marx non nega che pezzi di musica diversi possano risultare morfologicamente affini. Ciò che nega energicamente — stante la sostanziale inscindibilità di contenuto e forma — è la possibilità di concluderne che le forme musicali sono strumenti stereotipi del lavoro compositivo. Il fatto che più forme possano rivelare delle affinità suggerisce, semmai, che «alla base di tali forme deve esserci la ragione, ovvero un pensiero più profondo e vitale» (*ibid.*, p. 7). Così Marx nega la forma come "convenzione" e ne rifonda la nozione su basi gno-seologiche: le forme tradizionali non sarebbero schematizzazioni intenzionali, ma schemi che sintetizzano l'esperienza dei compositori del passato, principi organizzativi profondamente radicati che l'analisi rende manifesti.

Questa concezione è assai vicina alle idee di August Wilhelm Schlegel (1767-1845) intorno alle relazioni fra arte e natura, per cui al fondo di ogni opera d'arte plasmata consapevolmente dev'esserci un'opera della natura plasmata inconsapevolmente. Scrive Schlegel nelle *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Lezioni sulla letteratura e l'arte bella] (1801-2, I, p. 102): «La natura è una intelligenza [e andrebbe intesa] non già come una congerie di prodotti, ma come [la forza] produttiva stessa». Perfettamente in linea con la filosofia romantica dei suoi tempi, Marx credeva nell'originalità dell'artista, nel genio come dono eccezionale, nello sviluppo organico dell'idea come fattore d'importanza assoluta, nelle regole come qualcosa che esiste per essere infranto. Peraltro su di lui agiva anche il pensiero del pedagogista svizzero Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), per il quale lo sviluppo dell'individuo è regolato da leggi essenzialmente organiche, e quindi si prospetta come un processo di crescita dall'interno, non già come prodotto di circostanze esteriori. Di qui l'idea che ogni processo evolutivo procede per proliferazione ed accrescimento da uno stadio iniziale, mantenendosi armonioso e compiuto in ogni sua fase; e, in Marx, l'identificazione dello stadio iniziale del processo musicale nel *Mo-*

tif [motivo]: l'unità minima di due o più note, «che è come il seme e il germoglio, da cui fioriscono successioni di note più estese» (Marx 1837-47, I, p. 27).

L'illustrazione della forma-sonata inclusa nella seconda parte (1838) del trattato di Marx (che probabilmente fu il primo ad associare la locuzione *Sonatenform* all'organizzazione interna di un movimento del ciclo di sonata) è significativamente diversa da quella di Czerny. Infatti a una pagina di istruzioni convenzionali sulla forma-sonata nelle tonalità maggiori (*ibid.*, II, pp. 498-9) ne seguono quasi due su vari modi di aggirare la "forma-base" (*ibid.*, pp. 499-500), e in esse si sottolinea costantemente, citando esempi specifici di Mozart e Beethoven, come lo spirito del compositore (*der Geist der Komponisten*) possa sempre volgersi in tutt'altra direzione. L'unica cosa che Marx tiene a sottolineare è l'impareggiabile equilibrio del giro tonale della forma-sonata: caratteristica su cui si effonde in termini estremamente originali, raccomandando ai compositori di tenerne bene a mente i pregi. Tuttavia, nella seconda edizione del trattato (apparsa in quattro volumi nel 1841-47) questa problematica appare superata. La forma-sonata è trattata non più alla fine della seconda parte, ma all'inizio della terza e le vengono dedicate quasi cento pagine, dove si discutono partitamente le sue sezioni principali, la configurazione dei gruppi tematici (*Hauptsatz*, *Seitensatz*, *Schlussatz* ["frase principale", "secondaria", "di conclusione"]), il collegamento fra i gruppi stessi, la loro articolazione interna in frasi antecedenti e conseguenti, l'uso di motivi, idee, cellule tematiche (tutta la trattazione è significativamente illustrata con esempi tratti dalle sonate pianistiche di Beethoven). Del resto, questa parte del trattato di Marx si presenta come un vero e proprio manuale sulle forme musicali, che prende le mosse dalle più semplici (ivi comprese le variazioni), prosegue con il rondò e la sonata, giunge alla fantasia passando per le forme composite e in più movimenti (come il rondò-sonata e il ciclo di sonata), e si conclude con i generi vocali.

Lo scritto analitico più significativo di Marx è contenuto nel suo libro *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* [*Ludwig van Beethoven: vita e opera*], pubblicato nel 1859 e ristampato più volte fino ai primi anni del Novecento, ma tuttora mai tradotto in altre lingue. Si tratta non tanto della biografia dell'uomo quanto di quella dell'opera, dato che lo sviluppo dell'arte beethoveniana vi è ricostruito attraverso tutta una serie di analisi: più estese per le sinfonie, il *Fidelio*, la *Missa solemnis* e alcuni quartetti, più ridotte per molti altri lavori. La nozione di sviluppo organico dell'idea ha qui la sua trattazione più esaustiva, specialmente nel capitolo dedicato alla *Sinfonia "Eroica"*, che di tale nozione discute i fondamenti estetici (Marx 1859, I, p. 275 sgg.). Nel capitolo sulla *Nona Sinfonia* (*ibid.*, II, p. 260 sgg.) si trova invece la migliore illustrazione tecnica dell'organicismo analitico di Marx, che nel 1863 farà seguire a questo libro — presentandola come sua filiazione diretta — un'introduzione all'esecuzione delle sonate pianistiche di Beethoven, comprendente brevi analisi motivico-descrittive della maggior parte di esse e consigli su problemi d'interpretazione.

Il capitolo di Marx sull'"Eroica" cita lo scritto sulla stessa sinfonia di Hec-

tor Berlioz (1803-69), autore di una serie di articoli sulle nove sinfonie, che rappresentano il primo studio monografico intorno a un settore determinato della produzione beethoveniana. Pubblicati sulla «Revue et gazette musicale de Paris» fra l'aprile 1837 e il marzo 1838, e successivamente raccolti nei volumi *Voyage musicale* [Viaggio musicale] (1844) e *A travers chants* [Traversando canti] (1862), tali articoli sono essenzialmente saggi di critica musicale, ma contengono anche rilievi tecnici la cui esatta terminologia rinvia a Momigny e Reicha.

Adolf Bernhard Marx era un professionista che scriveva per professionisti. Ma il primo Ottocento conobbe anche la figura del musicista dilettante che scrive per gli amatori di musica. Uno dei migliori scrittori tedeschi del genere fu Ernst von Elterlein (verosimilmente uno pseudonimo di Ernst Gottschald), i cui scritti sulle sinfonie e le sonate pianistiche di Beethoven (apparsi rispettivamente nel 1854 e nel 1856) godettero di una vasta diffusione. L'autore peraltro non definì mai "analitiche" le sue esercitazioni musicografiche: preferì considerarle "delucidazioni" (*Erläuterungen*) basate su una versione annacquata dell'organicismo analitico di Marx.

Forse il più illustre rappresentante della tradizione di scritti analitici amatoriali è Wilhelm von Lenz (1809-83), consigliere di stato a Pietroburgo. Il suo *Beethoven et ses trois styles* [Beethoven e i suoi tre stili] (1852) è uno studio vivace e stimolante sull'evoluzione dello stile musicale beethoveniano, che riprende una tripartizione delle opere già proposta da Fétis (1835) ma concentrandosi su quelle pianistiche. L'esuberante veste letteraria si sostanzia qui di giudizi acuti e osservazioni sagaci, trasformando la metafora in potente strumento analitico.

Nel 1841-42 Adolf Bernhard Marx entrò pubblicamente in polemica con Gottfried Wilhelm Fink, intorno ai metodi della didattica compositiva, dimostrandosi pienamente consapevole delle implicazioni filosofiche del suo pensiero (Marx 1841; Eicke 1966). Quanto al suo *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, esso fu riedito sei volte durante la sua vita (il primo tomo ebbe due diverse traduzioni inglesi, pubblicate nel 1851-52) e — nella versione che Hugo Riemann (1849-1919) ne curò nel 1887-90 (I: 1887⁹, II: 1890⁷, III: 1888⁵) — continuò ad essere adottato per l'insegnamento della teoria della composizione ancora nel Novecento avanzato, influenzando profondamente su intere generazioni di musicisti. Riemann stesso pubblicò un suo *Katechismus der Kompositionslehre* [Catechismo della teoria della composizione] nel 1889, tra l'uscita di *Musikalische Dynamik und Agogik* [Dinamica e agogica musicali] (1884) e quella del *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* [Sistema della ritmica e della metrica musicali] (1903b): i due testi che compendiano la sua formidabile teoria del ritmo, sintetizzata successivamente nel *Vademecum der Phrasierung* [Vademecum del fraseggio] (1900), reintitolato nel 1912 *Handbuch* [Manuale] *der Phrasierung*.

Un diretto precursore di Riemann fu un teorico di formazione hegeliana, Moritz Hauptmann (1792-1868) che fece molto perché la teoria della musica venisse elaborata sistematicamente e fondata su basi logiche. Nel 1853 Haupt-

mann formulò una teoria dell'armonia e del ritmo, rivendicando l'universalità delle sue premesse. La parte relativa al ritmo ricorda l'impostazione di Momigny [cfr. in questo capitolo il paragrafo 2], in quanto parte da un'unità-base di due elementi e spiega le unità superiori come una combinazione di moduli binari. Tuttavia le unità di due, tre e quattro elementi rappresentano — hegelianamente — la tesi, l'antitesi e la sintesi del sistema metrico e il modulo binario di Hauptmann è costituito, all'opposto che in Momigny, da un battere seguito da un levare. A riprendere il modulo *levé-frappé* [levare-battere] e a sviluppare ulteriormente la teoria di Momigny sarà lo svizzero Mathis Lussy (1828-1910), con il suo studio sull'anacrusi pubblicato nel 1903. E da Lussy partirà a sua volta Hugo Riemann per formulare una teoria completa del ritmo, basata sull'unità indivisibile del *Motiv* [motivo]. L'idea che sorregge la ritmica riemanniana è quella di una singola unità di "energia vitale" (*Lebenskraft*) che attraversa tre momenti successivi: espansione - acme - esaurimento. In tal modo la forma musicale viene ad essere costituita dalla combinazione di molte unità siffatte che — generando tensioni di diversa portata (ora più compresse, ora più espanse) — si intersecano e interagiscono sullo sfondo di una griglia di moduli metrici assolutamente regolari e gerarchicamente organizzati (per il metodo di Riemann, cfr. cap. IV, paragrafo 5).

Nel 1844 Johann Christian Lobe pubblicava la sua lungimirante *Compositionslehre* [Teoria della composizione]: una «teoria globale dello sviluppo tematico e delle forme strumentali moderne», come egli la definì, che contesta l'importanza didattica della scrittura contrappuntistica e fugata, in quanto un compositore cresciuto a tale scuola rischierebbe di pensare contrappuntisticamente anche cimentandosi con lo stile libero. Nel già citato *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (cfr. in questo capitolo il paragrafo 2) — due volumi del quale sono riservati all'orchestrazione e all'opera in musica — Lobe fa ampio uso di analisi grafiche, riducendo l'intreccio delle voci dei pezzi in esame a una "linea melodica principale" (*Hauptmelodienfaden*). La sistematicità con cui risolve la totalità di una composizione nei suoi materiali di base, gli consente di andare molto al di là dell'esperienza di Reicha (cfr. in questo capitolo il paragrafo 2). Egli fornisce le direttive di tale processo riduzionistico, ma poi lo ribalta in modo da rendere evidente come un compositore debba lavorare — a partire dalle prime idee melodiche fino al completamento della partitura — rifacendosi a una sequenza prestabilita di "fasi procedurali" di espansione ed elaborazione (cfr. in questo capitolo il paragrafo 4). L'opera di questo teorico fu assai diffusa e prestigiosa: lo attestano — oltre alle traduzioni francesi e russe del *Lehrbuch* e alle sei edizioni del suo primo volume — il compendioso *Katechismus der Compositionslehre* [Catechismo della teoria della composizione] (1872) che ebbe otto edizioni, e il popolarissimo *Katechismus der Musik* [Catechismo musicale] (1851), che era in commercio ancora pochi decenni or sono.

Nel 1852, un anno prima che apparisse l'autorevolissimo trattato di composizione di Simon Sechter (cfr. in questo capitolo il paragrafo 2), Ernst Friedrich Eduard Richter (1808-79) — teorico legato a Kirnberger e a Weber —

pubblicò un manuale dedicato alla forma e all'analisi musicale. Nel 1885 a pubblicare un corso di analisi di difficoltà progressiva ad uso didattico fu Salomon Jadassohn (1831-1902), con la parte iniziale del secondo volume del suo trattato di composizione, intitolata *Die Formen in den Werken der Tonkunst* [Forme di opere d'arte musicali]. Due anni dopo, un corso di analisi — *Complete musical analysis* [Corso completo di analisi musicale] di A. J. Goodrich — fu stampato anche negli Stati Uniti, dove il didatta Percy Goetschius (1853-1943) avrebbe pubblicato a partire dal 1893 una serie di libri sulle forme musicali, inaugurandola con *Lessons in music form* [Lezioni sulla forma musicale]. Contemporaneamente il teorico inglese Ebenezer Prout (1835-1909) completava *Musical form* [La forma musicale] (1893) e *Applied forms* [Forme applicate] (1895): due volumi che presuppongono un'intensa frequentazione di «ponderosi trattati germanici», come ebbe ad ammettere l'autore nel dichiarare il proprio debito nei confronti della teoria ritmica di Riemann e specialmente della sua trattazione del motivo. Nel primo volume di *Musical form*, Prout parte appunto dalle nozioni di motivo, inciso e frase giungendo fino alle più semplici forme binarie e ternarie; nel secondo prende le mosse dalle forme di danza e prosegue verso la formasonata e la musica vocale, senza dimenticare un capitolo sulle «forme cicliche» che tratta del poema sinfonico.

Agli inizi del secolo, mentre in Inghilterra usciva *Form in music* [La forma nella musica] (1908) di Stewart Macpherson (1865-41) — un manuale destinato a rappresentare un testo-standard per molte generazioni di studenti di musica anglosassoni —, Hugo Leichtentritt (1874-1951) pubblicava in Germania la sua *Musikalische Formenlehre* [Teoria della forma musicale] (1911), uno scritto che doveva successivamente costituire la prima parte di uno studio più vasto, tradotto in inglese nel 1951, contenente capitoli come *Le idee estetiche come base degli stili e della forma musicale* e *Logica e coerenza in musica*. La versione definitiva del trattato comprende anche analisi dettagliate di lavori specifici; si vedano in particolare le quarantacinque pagine dedicate all'*Ottava Sinfonia* di Bruckner e il capitolo sui pezzi pianistici op. 11 e op. 19 di Schönberg. Con Prout e Leichtentritt la teoria della forma cessò di essere un'esercitazione didascalica per studenti di composizione e divenne una branca dell'analisi musicale intesa come disciplina autonoma. Entrò così nel novero delle specializzazioni musicologiche (cfr. cap. IV, paragrafo 4).

4. Consapevolezza storica dell'Ottocento

Il ricorso all'analisi per un interesse verso gli oggetti musicali in quanto tali, anziché per la necessità di definire dei modelli per lo studio della composizione, rifletteva un nuovo spirito di consapevolezza storica suscitato dal Romanticismo. Non si trattava di un interesse asetticamente «scientifico» per il passato, ma del desiderio di volersi addentrare, di volerne scoprire l'essenza. Esempio, in tal senso, è uno scritto di Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840)

sull'evoluzione della musica da Palestrina a Händel: *Über die Reinheit der Tonkunst* [Sulla purezza dell'arte musicale] (1824). Coniugandosi con l'idea romantica di "genio", questo nuovo spirito sollecitò un nuovo tipo di monografia storico-biografica, i cui prototipi sono le *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* di Giuseppe Baini (1828), gli studi su Palestrina e Giovanni Gabrieli di Carl von Winterfeld (1832), quelli su Mozart di Ulybyšev e Jahn (pubblicati rispettivamente nel 1843 e nel 1856-59) e il *Bach* di Spitta (1873-80).

Ancora prima c'era stato *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* [Sulla vita, l'arte e le opere di J. S. Bach] (1802) di Johann Nikolaus Forkel (1749-1818): un testo in cui non c'è nulla che assomigli a un'analisi morfologica in senso stretto, ma in cui si procede a una caratterizzazione approfondita della musica di Bach nel suo insieme, fornendone così un'analisi stilistica. Non diversamente da A. B. Marx, Forkel era soggiogato dalle concezioni organicistiche elaborate dalla filosofia e dalla pedagogia del tempo, e coerentemente ricercò le profondità del genio trascendente di Bach più nella totalità della sua produzione che nelle singole composizioni (comportarsi come «una farfalla», scrive, «che svolazza da un fiore all'altro, senza fermarsi mai, qui non è certo al suo posto» [Forkel 1802, trad. it. 1982, p. 126]). Egli mette in risalto due componenti imprescindibili della personalità creativa bachiana: «la sua eccezionale genialità [e] lo studio più indefesso» (*ibid.*, p. 130); e sostiene — con affermazione sottesa, appunto, da una nozione di organismo che è contemporaneamente musicale e pedagogica — che fu l'arte contrappuntistica ad apprendere a Bach come «sviluppare da un tema dato tutta una serie di melodie omogenee e diverse insieme» secondo tutte le sfumature del gusto e in tutte le figurazioni possibili (*ibid.*, p. 75). L'asserzione del magistero tecnico di Bach procede di pari passo con il tentativo di spiegare come egli si sia servito «di procedimenti del tutto particolari, di cui i trattati musicali dell'epoca non parlavano ancora» ma di cui egli era edotto dal suo «genio mirabile» (*ibid.*, p. 63). Nel capitolo dedicato a Bach compositore, pertanto, Forkel si propone di evidenziarne il genio prendendo in esame cinque aspetti della sua musica: l'armonia, la modulazione, la melodia, il ritmo e il contrappunto. Il metodo di Forkel consiste nel concentrarsi su un ambito di questioni compositive, nel definire la soluzione convenzionale che ne davano la teoria e la prassi coeve, e poi nell'esaminare il modo in cui Bach le affronta. Ciò consente illuminanti rilievi intorno alla sua scrittura polifonica, al suo uso di note di passaggio, pedali e modulazioni ai toni lontani, alla concezione contrappuntistica delle sue composizioni per strumenti monodici non accompagnati, nonché al suo uso del contrappunto canonico e della voce umana. Eccone un esempio (*ibid.*, p. 65):

Secondo la norma nessuna nota [...] alterata, come pure il "semitonium modi" [la sensibile], può essere raddoppiata, poiché è inerente alla natura della nota diesata di risolvere salendo alla nota superiore. Se la raddoppiamo, dovrà anche salire raddoppiata e di conseguenza si formano ottave. Bach raddoppiò in realtà molto

sovente non solo [...] note casualmente alterate della scala, ma anche i "semitonia modi" senza fare per questo delle ottave. Esempi di questo genere si trovano proprio nelle sue opere più belle.

La tesi di Forkel è che, in Bach, la trasgressione produce sempre un effetto più scorrevole, spontaneo, naturale del rispetto della norma: «Lì dove [...] egli fa scaturire le sue melodie dall'intima fonte dell'arte stessa, senza riguardo per le forme alla moda, tutto è ancora così fresco e nuovo come fosse venuto alla luce soltanto ieri» (*ibid.*, p. 71).

Il *Mozart* di Otto Jahn (1813-69) è ben diverso dalla biografia bachiana di Forkel, giacché adotta un punto di vista più critico e al tempo stesso più legato alla teoria contemporanea della composizione. I quattro volumi percorrono un arco biografico unico, utilizzando via via tutti i materiali storici, biografici e analitici disponibili, senza separare dal resto le discussioni stilistiche o le considerazioni di più vasta portata. Le analisi di lavori specifici — numerose e spesso dettagliatissime — occupano talora interi capitoli. E, quand'anche certi pezzi sono discussi insieme in quanto rientrano nello stesso genere (per esempio, le prime opere strumentali, la musica per pianoforte, le sinfonie ecc.), Jahn si limita a generalizzare su questioni di forma musicale passando poi alla discussione delle singole composizioni. Peraltro questi capitoli sono anche quelli che contengono preziose analisi comparate di due o più opere. È convinzione di Jahn che gli impulsi genuini della creazione artistica procedono da leggi universali e inalterabili e che la personalità dell'artista non si imprime sulle singole componenti del suo lavoro. Ciò si riflette sulle sue analisi più tecniche, orientate verso un triplice approccio all'oggetto musicale: sotto il profilo della forma esteriore, della caratterizzazione tematica, dell'impiego di voci e strumenti. Poiché è il primo tipo di approccio ad incarnare più decisamente delle "leggi", Jahn coglie l'occasione di tracciare la genealogia delle singole forme trattate da Mozart, prima di collocarlo all'interno del continuum storico. Egli scrive, ad esempio (Jahn 1856-59, I, pp. 588-9):

La regola determinata che il quartetto [...] debba consistere, come la sinfonia e la sonata, di quattro movimenti fissi, fu stabilita da Joseph Haydn. Né questo è il suo unico merito: grazie alla sua perenne freschezza inventiva e alla sua straordinaria libertà nella concezione formale [...], egli ha nutrito e sviluppato il seme che si cela in questo genere cameristico, consentendo che ne sbocciasse il più bel fiore dell'arte musicale germanica. Al suo fianco, e accogliendone felicemente il modello, Mozart ha esteso in maniera autonoma questo settore. Ma di ciò diremo in seguito: qui ci interessa soprattutto evidenziare come, già nella sua giovinezza, egli fosse attivo con successo anche in questa direzione.

Tuttavia le analisi di Jahn non sono soltanto storiche o morfologiche: contengono anche rilievi critici. Così, a proposito della *Messa in do minore* K. 427/417a, egli afferma (*ibid.*, III, pp. 392-3): «Certo, l'orchestra non è dotata minimamente della brillantezza e della varietà coloristica che troviamo in altre

composizioni dello stesso periodo: qui domina una timbrica uniforme». E ancora: «nonostante tutta la chiarezza e sicurezza con cui la forma è trattata, esse [le parti vocali del duetto “Domine Deus” e del terzetto “Quoniam tu solus”] hanno qualcosa di scolastico e di arido...».

Ritroviamo la grande arcata biografica del *Mozart* di Jahn nell'organizzazione del *Johann Sebastian Bach* di Philipp Spitta (1841-94) che parimenti privilegia la disamina di singole opere e una trattazione particolarmente ampia di quelle di maggiori dimensioni. Tuttavia l'analisi morfologica ha meno spazio, e se ne avvantaggia l'analisi dei caratteri musicali. Tramite la loro puntualizzazione, infatti, Spitta intende fissare la *Stimmung*, il clima espressivo di un pezzo: «l'unica cosa atta a restituire alla vita la ricognizione anatomica» della musica strumentale (Spitta 1873-80, I, p. XIII). E si spinge fino ad azzardare, soprattutto a proposito della *Messa in si minore*, un'interpretazione simbolica. Scrive, ad esempio, sul duetto “Et in unum” del Credo (*ibid.*, II, p. 531):

Allo scopo di rappresentare chiaramente l'unità del Padre e del Figlio, a ogni entrata del soggetto principale le due voci vengono trattate da Bach in canone all'unisono, passando in canone alla quarta inferiore solo alla seconda battuta. Così l'unità delle due Persone si dissolve ed esse assumono un'esistenza separata.

Tuttavia la crescita della consapevolezza storica contribuì anche sotto un altro aspetto alla maturazione del pensiero analitico. E cioè attraverso lo sviluppo della filologia musicale, a cui si deve la pubblicazione dei primi imponenti *opera omnia*. Le basi di questa nuova problematica furono gettate, insieme con quelle di un'analisi stilistica di tipo classificatorio, dalla biografia bachiana di Forkel. Se Jahn e Spitta avevano limitato le loro analisi alle opere compiute di Bach e Mozart, il capitolo dedicato da Forkel ai manoscritti bachiani (quattro pagine in tutto) attira l'attenzione su ciò che le fonti potevano suggerire sul processo compositivo del Maestro tramite le varianti di uno stesso pezzo: la correzione di singole note, i tagli impietosi, l'instancabile perfezionismo. Forkel, anzi, caldeggiava l'integrazione dell'edizione completa delle opere di Bach con l'indicazione delle varianti testuali più importanti, come alla fine si decise di fare nell'edizione della Bachgesellschaft. Ma si era ormai prossimi all'epoca in cui Guido Adler — un altro storico interessato alla critica testuale e all'edizione di *opera omnia* — avrebbe propugnato la piena integrazione fra ricerche musicologiche d'impostazione storica e quelle d'impostazione analitica (Adler 1885).

Lo studioso che esercitò il maggior influsso in tal senso fu Gustav Nottebohm (1817-82), che fra il 1862 e il 1865 lavorò agli *opera omnia* beethoveniani e a partire dal 1878 a quelli mozartiani. In una lunga serie di studi su abbozzi e altri materiali compositivi, pubblicati fra il 1865 e il 1890, egli ha affrontato i problemi connessi con il processo creativo di Beethoven: il numero dei pezzi a cui questi lavorava contemporaneamente; l'uso che era solito fare di appunti, brutte copie, partiture; il modo in cui perfezionava i dettagli di una composi-

zione partendo da un abbozzo su un solo pentagramma, o ne concepiva e modificava la struttura formale.

Fin dai suoi ultimi anni, gli appunti compositivi di Beethoven erano circolati in misura crescente e avevano iniziato a essere oggetto di discussione. La prima utilizzazione significativa di questa documentazione si trova nel primo volume del già citato *Lehrbuch der musikalischen Komposition* di Lobe (cfr. in questo capitolo i paragrafi 2 e 3), il quale non soltanto trascrisse alcuni degli abbozzi in questione, ma uniformò anche la propria idea del comporre a quello che riteneva essere il processo creativo beethoveniano. Così, illustrando la propria esposizione con numerosi esempi analitici dai primi due *Quartetti per archi* op. 18, egli guida l'allievo attraverso quattro "procedure" di stesura di un quartetto per archi. Le prime tre si basano sulla tecnica beethoveniana del "pentagramma unico" e prevedono la stesura successiva di un "primo abbozzo" relativo all'"ideazione dei temi principali", di un "secondo abbozzo" inteso ad espandere il precedente, e di un "abbozzo completo" dell'intera composizione. La quarta "procedura" coincide con la stesura della partitura definitiva.

Ciò in cui Nottebohm (storico e musicologo di professione, a differenza di Lobe) si imbatté nel ricostruire la travagliata messa a punto del materiale tematico da parte di Beethoven, fu la vivente esemplificazione delle nozioni di "motivo melodico", di cellula germinale, di crescita organica, di unità: tutte idee ormai mature ed acquisite alla tradizione teorica. Ciò consentiva di gettare lo sguardo dietro la facciata del pezzo finito e di verificare le proprie analisi deduttive, mostrando contemporaneamente agli studenti di composizione come veniva messo su (errori e false partenze compresi) un capolavoro. Così, in *Ein Skizzenbuch von Beethoven* [Un quaderno di abbozzi di Beethoven] (1865, p. 7) Nottebohm scrive:

Di una pianta noi possiamo osservare la crescita progressiva, riconoscere gli stadi successivi del suo sviluppo. Il fatto che sia in continua trasformazione e che in ciò segua leggi determinate le consente di generare sempre qualcosa di nuovo. Si tratta, però, di un nuovo che è sempre antico e questo ci permette di spiegarla geneticamente. Le cose vanno altrimenti in un'opera d'arte musicale. Così come ci appare normalmente, essa si lega all'espressione di qualcosa di particolare, di individuale. E in questa particolarità non segue una legge di natura, come fa la pianta, bensì le leggi dello spirito [*Geist*]. Possiamo osservare un pezzo di musica nell'insieme e nei particolari, sezionarne la struttura, esaltarci per la sua bellezza, ma esso non svelerà il segreto della sua nascita, il modo in cui è diventato quello che è. Esso ci si presenta con una compiutezza tale da cancellare tutte le tracce della sua evoluzione precedente. Solo in quanto lo concepiamo come una formazione organica, siamo costretti a pensare che si sia realizzato in modo organico, espandendosi dall'interno verso un tutto assolutamente coerente. È innegabile, tuttavia, che i quaderni di appunti — nei quali ci si mostra in forma fluida e quasi in movimento ciò che nel pezzo si presenta come qualcosa di fisso e di immutabile — ci dicono parecchie cose a proposito della genesi, dell'invenzione, della configurazione formale e via dicendo.

Uno dei primi analisti a trarre vantaggio dalle scoperte di Nottebohm è sta-

to George Grove (1820-1900). Ognuna delle analisi del suo *Beethoven and his nine symphonies* [*Beethoven e le nove sinfonie*], (1896) presenta un'immagine a tutto tondo del suo oggetto, bilanciandosi fra informazione storico-biografica e giudizio critico, documentazione filologica e analisi morfologica (due aspetti, questi, copiosamente illustrati da esempi musicali), e concludendosi con una panoramica sulla fortuna dell'opera. Il tono affabulatorio impiegato da Grove nelle sue analisi è entrato a far parte dei ferri del mestiere dei divulgatori musicali. Si pensi al suo modo di personalizzare l'orchestra («Questo effetto viene prolungato dagli strumenti a fiato con un passaggio umoristico») o il pezzo stesso («dopo una reminiscenza, compare un nuovo tema ruvido e sdegnoso quanto il precedente»), ovvero di trattare gli ascoltatori come turisti («dopo di ciò abbiamo un attimo di riposo»). Un'altra differenza tra Grove e gli analisti tedeschi è la sua immunità all'idea di sviluppo motivico. Non che non lo interessasse documentare tangibilmente come un tema era potuto nascere, o non fosse pronto a rintracciare somiglianze fra i temi di compositori diversi (per esempio, fra i «temi gemelli» di Brahms, Schubert, Mozart e Beethoven). Ma era una persona con i piedi per terra, un empirista. E, pur constatando certe similarità tematiche, le interpretava in chiave di influssi storici, di collegamenti «tra una generazione e l'altra della grande successione Apostolica dei compositori», rifiutando di costruirvi intorno delle teorie. In questo stesso spirito, egli schivò ogni descrizione naturalistica della musica beethoveniana, preferendo citare le immagini estrose di E. T. A. Hoffmann, le teorie di Schindler sulla importanza dello zigolo giallo nella «Pastorale», o le presunte dichiarazioni dello stesso Beethoven sul «destino che batte alla porta»⁵, anziché inventarsene delle altre. Il fatto è che, in fondo, Grove era uno storico: uno storico interessato all'impatto delle circostanze sulla creatività beethoveniana, che studiò il fenomeno accostando i due elementi — la musica e gli eventi concomitanti — e suggerendone le connessioni causali solo con estrema discrezione.

Un musicografo del primo Ottocento che ebbe gran seguito, benché abbia prodotto scritti propriamente critici e sia stato più animato da spiriti di genialità romantica che da nuova consapevolezza storica, fu Robert Schumann (1810-56). In quel classico della critica musicale che è la sua recensione della *Symphonie fantastique* di Berlioz, egli affronta il suo oggetto da quattro diversi punti di vista: costruzione formale, stile e linguaggio, idee poetiche retrostanti il lavoro, spirito informatore. La recensione si schiera contro i critici della composizione e inizia con il sottoporre la struttura a un'analisi sistematica che dimostra come «nonostante l'apparente mancanza di forma [...] vi sia distribuito in larghe proporzioni un ordine regolarmente simmetrico» (Schumann 1835, trad. it. 1950, p. 36); prosegue con la descrizione della condotta armonica e della tecnica della modulazione, dell'invenzione melodica e della scrittura contrappuntistica (discussione che porta Schumann ad ammettere che certe regole scolastiche sono ignorate, ma anche a giustificare la circostanza con l'intensità dell'opera, con la sua «forza tutta particolare e intatta» (*ibid.*, p. 68); dà poi conto del programma letterario, a cui contesta di impedire all'ascoltatore di

percepire con l'immaginazione i significati più profondi dell'opera; afferma infine che nell'opera vi è «del genio», benché possa considerarsi non già «come l'opera d'arte di un maestro, ma come un'opera che per la sua originalità si differenzia da tutto quanto esiste» (*ibid.*, p. 56)⁶.

Nel 1887 uscì il primo di tre volumi intitolati *Führer durch der Konzertsaal* [*Guida alla sala da concerto*], il cui autore — Hermann Kretzschmar (1848-1924) — ripudiava l'approccio dell'analisi morfologica non meno che quello della descrizione naturalistica ed era, al tempo stesso, guardingo nei confronti dell'informazione storica. Si trattava di un'impresa senza precedenti. La "guida", infatti, raccoglieva centinaia di analisi scritte in anni recenti ad uso di alcune sale da concerto, le organizzava in sezioni ordinate cronologicamente (ad esempio *Sinfonia e suite*, *Composizioni sacre*, *Oratori e opere corali profane* ecc.) e copriva un arco di tempo di circa trecento anni: da Monteverdi a Mahler, e includendo composizioni di autori francesi e russi. Successivamente Kretzschmar elaborò un suo approccio originale alla comprensione della musica, basato su una idea della musica stessa come linguaggio dal carattere universale, con significati accessibili a chiunque avesse compiuto il necessario tirocinio secondo quella che egli chiama l'"estetica della frase" (*Satzästhetik*). Un tale tirocinio comportava l'acquisizione di una istintiva sensibilità per il modo di eseguire una frase musicale, la percezione del suo intimo carattere, e confluiva nell'"ermeneutica musicale": un metodo interpretativo con cui Kretzschmar intendeva ripristinare la teoria barocca degli affetti.

Polemizzando contro l'incontrollato lirismo con cui molti musicografi contemporanei si compiacevano di descrivere la musica, Kretzschmar caldeggiò questo suo metodo in due articoli del 1902-5, mostrandone la solidità dei presupposti tecnici e al tempo stesso la capacità di chiarificare, nonché singoli passaggi, interi pezzi di musica. Punto di partenza del metodo in questione è la nozione di "carattere tematico" quale viene a delinarsi attraverso la struttura intervallare e il profilo melodico. Così, il soggetto della Fuga in do maggiore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, è connotato, secondo Kretzschmar, da una «tendenza energetica» che «si fonda sul motivo di quarta ascendente come elemento primario della struttura melodica», ma «con la frase finale discendente e il cauto approccio al motivo principale l'ondata di inequivocabile energia che costituisce la sezione mediana del soggetto è arginata, su entrambi i lati, da espressioni malinconiche» (Kretzschmar 1911, II, p. 282).

III

L'analisi musicale nel ventesimo secolo

1. Il primo Novecento: tecniche riduzionistiche e analisi dello stile

Abbiamo notato più sopra (cfr. cap. II, paragrafo 3) che A. B. Marx, pur usando il termine *Gestalt* [forma] per indicare i “modelli” morfologici, considerava la “forma” come un potenziale sinonimo di “totalità” (*Ganzes*). E abbiamo detto che i “modelli” in questione non erano da lui considerati come mere convenzioni, in quanto rappresentavano principi organizzativi della mente umana profondamente radicati. Poi abbiamo osservato (cap. II, paragrafo 4) come la teoria dell'analisi musicale (*Formenlehre*) sia entrata con Prout e Leichtentritt, nell'ambito dell'analisi cessando di far parte del tirocinio compositivo. Ora fu proprio all'epoca di questi due teorici della forma che cominciò a emergere la teoria della *Gestalt*, una nuova branca della psicologia che poneva l'accento sulla percezione anziché su altre funzioni psichiche, e che ha provvisto di un fondamento scientifico alcune vedute inedite dell'esperienza musicale. La ricerca degli psicologi gestaltici era essenzialmente interessata alla forma — secondo una tradizione di pensiero rappresentata dal filosofo Johann Friedrich Herbart (1811) e dal musicologo Eduard Hanslick (1854) — e poneva l'accento sulla capacità della mente umana di organizzare qualsiasi oggetto o situazione si trova di fronte, non già in base a loro aspetti particolari o all'esperienza che già ne possenga, ma in termini formali. Nel campo visivo, ad esempio, oggetti posti l'uno vicinissimo all'altro, e oggetti simili per forma e colore tendono a essere percepiti come un'unica immagine. Inoltre il soggetto percipiente cerca sia il raggruppamento più semplice possibile (orientandosi verso forme elementari complete, verso “totalità continue”), sia la ripetizione e la simmetria, la regolarità degli intervalli spazio-temporali. Cerca, insomma, l'interpretazione più semplice, regolare e completa dei dati con cui si confronta.

Materiali musicali sono stati utilizzati a scopi dimostrativi da Christian von Ehrenfels (1859-1932), uno dei pionieri della psicologia della *Gestalt*. Nel 1890 egli fece notare come una melodia non perdesse la sua identità una volta trasposta, nonostante ne venissero modificate tutte le note. Infatti il profilo di

una melodia può essere percepito, riconosciuto, appreso senza bisogno di identificare le note, gli intervalli, i ritmi che la costituiscono. Inoltre la percezione di un profilo melodico non si verifica mediante un lungo processo, perché si tratta invece di una sorta di intuizione repentina, simile all'attivazione di un circuito elettrico. Tutto ciò presuppone tre principi: il principio per cui la mente, di fronte a una forma parzialmente incompleta, è automaticamente portata a completarla ("principio di chiusura"); il principio per cui la mente, se confrontata con due dati di percezione successivi, può metterli in relazione e vedere un movimento dell'uno verso l'altro ("fenomeno fi"); il principio per cui la mente cerca l'interpretazione dei dati che consenta il risultato più pregnante, l'interpretazione "migliore" ("tendenza alla gravidanza"). Tutti questi processi sono esemplificati dal modo in cui ascoltiamo una trascrizione liutistica di un pezzo polifonico del sedicesimo secolo, le cui voci originali si presentano in maniera forzatamente sommaria dati i limiti tecnici dello strumento. Oppure una pagina di Bach per violino o violoncello solo, dove le linee contrappuntistiche non giungono mai a svilupparsi completamente e tuttavia non ci impediscono di cogliere il loro senso polifonico complessivo.

Ma c'è un ultimo principio che riveste un'importanza fondamentale per la musica: la percezione di "figura"/"sfondo". Spessissimo, infatti, la mente seleziona e organizza in una forma pregnante soltanto alcuni tratti salienti dei dati di percezione, mentre i tratti residui restano ai margini dell'esperienza percettiva. Ne consegue che soltanto questa figura passerà dal sistema nervoso, dove ha luogo l'organizzazione dell'esperienza percettiva, alla sfera psichica, dove tale figura viene "compresa": tutto il resto continuerà a far parte dello "sfondo". Un processo del genere è simile alla "riduzione" nel campo dell'analisi musicale, ossia all'operazione esemplificata tra i primi da Carl Czerny, quando rimuoveva l'involucro esterno dei pezzi di Bach, Clementi o Chopin per rivelarne la struttura essenziale sottostante. Significativamente (ma in senso antitetico alla corrispondente terminologia gestaltica) Czerny chiamava "figure dinamiche" i materiali rimossi e "melodie fondamentali" o "armonie fondamentali" le strutture sottostanti (cfr. cap. II, paragrafo 2 ed es. 11).

La prima applicazione analitica su grande scala di procedimenti derivati dalla psicologia della *Gestalt* risale probabilmente a un articolo di Arnold Schering (1877-1941) sul madrigale dell'Ars nova italiana, pubblicato nel 1912. Egli introduce qui la nozione di "de-ornamentazione" (*Dekolorieren*), definendola come l'estrazione del nucleo melodico dal materiale ornamentale (Schering 1911-12, p. 176), operazione che comporta la rimozione, in una data linea melodica, di gruppi di valori notali brevi e la loro sostituzione con un numero minore di valori notali più lunghi, dotati complessivamente della stessa durata. Il procedimento è esemplificato nell'es. 14, dove l'incipit di un madrigale trecentesco è accompagnato, nel pentagramma inferiore, da una "traduzione" (*Übertragung*) che contiene elementi riconducibili al "principio di chiusura" e al "fenomeno fi", e illustra chiaramente il tipo di percezione "figura"/"sfondo". Le strutture melodiche così estrapolate sono definite da Schering *Melodiekerne* o *Keime*

(“germi melodici” o “nuclei”): due termini caratteristici delle teorie organichistiche del secolo precedente. In realtà, ciò che Schering si proponeva di identificare erano dei canti popolari medievali, essendo egli persuaso che gli elaborati madrigali del Trecento altro non fossero che adattamenti per strumenti da tastodi melodie popolari. Che non era una teoria indifendibile: non solo perché nel Trecento esisteva già la pratica della trascrizione strumentale di pezzi vocali, ma anche perché Schering non faceva che ribaltare il procedimento tardo-medievale e rinascimentale della “parafrasi”, per cui una delle voci di una composizione polifonica ornamentava una melodia preesistente, normalmente un frammento di canto liturgico (cfr. la discussione della tecnica della “diminuzione” nel cap. II, paragrafo 1). Il difficile stava nel dimostrare che il risultato della “de-ornamentazione” da lui proposta era un canto popolare. E Schering adottò come controprova un espediente interessante, riducendo due madrigali di due diversi compositori alla stessa successione melodica. I madrigali in questione avevano lo stesso testo poetico, e Schering sostenne che entrambi elaboravano la melodia popolare cantata originariamente su quelle parole (v. ess. 15a e 15b). Sia pure in forma embrionale, venivano qui esperite le tecniche dei futuri “evoluzionisti” della melodia (Rudolf Réti, Hans Keller e Alan Walker: cfr. in questo capitolo i paragrafi 4 e 5, e il paragrafo 3 del cap. IV) nonché quelle che Heinrich Schenker (1867-1935) aveva già adottato nel suo libro sull’armonia strutturale.

Nel 1906, infatti, Schenker aveva pubblicato una sua *Harmonielehre* [Teoria dell’armonia], intendendola come prima parte di un’opera destinata a esercitare un vasto influsso: le *Neue musikalische Theorien und Phantasien* [Nuove teorie e fantasie musicali]. Il volume conteneva in nuce due nozioni ignote alla teoria tradizionale dell’armonia, sulle quali si sarebbero fondate le future tecniche analitiche dell’autore: la nozione di “elaborazione compositiva” (*Auskomponierung*) e di “prolungamento” (*Prolongation*). Sulla scorta di citazioni da Fux, Beethoven, Chopin, Liszt e Wagner, Schenker afferma reiteratamente che agglomerati di note dall’aspetto di accordi autosufficienti non rappresentano sempre i gradi fondamentali (*Stufen*) di una struttura armonica, potendo essere solo il “prolungamento” di gradi effettivamente fondamentali. Egli traccia così una distinzione fra “triade” e “grado della scala” in virtù della quale, in un contesto tonale dato, non tutte le triadi rivestono il ruolo di grado fondamentale. Ciò gli consente, fra l’altro, di analizzare le prime sedici battute di una delle trentatré variazioni beethoveniane sul valzer di Diabelli (la quindicesima) individuandovi soltanto cinque gradi fondamentali (v. es. 16). Nella *Harmonielehre* Schenker collauda anche un tipo di rappresentazione grafica delle successioni armoniche su due livelli concomitanti, che consiste in una sorta di indicazione frazionaria dove i movimenti accordali di breve termine (nella fattispecie, I-V: I-V) sono posti al numeratore, e i gradi armonici di lungo termine (nella fattispecie, I) al denominatore. Quanto ai movimenti armonici di maggior portata, egli considera le aree tonali verso cui modula una composizione ora come “stabili” (nel qual caso funzionano come “gradi armonici” di livello superiore) e

Es. 14. Giovanni da Firenze, *Nel meço a sei paon* (A. Schering, *Das kolorierte Orgel-madrigal des Trecento*, SIMG, XIII [1911-12], p. 193).

Madrigal.

Nel meço a sei paon ne vi di un

Übertragung.

Nel meço a sei paon ne vi di un

Es. 15a. Lorenzo da Firenze, *Ita se n'era star* (A. Schering, *Das kolorierte Orgel-madrigal des Trecento*, SIMG, XIII [1911-12], p. 194).

(Alt)

Übertragung.

I - ta se n'era star nel pa - ra -

ta se n'era star nel pa - ra - di - so. Ita se n'era star nel pa - ra -

di - so, star nel pa - ra - di - so,

Es. 15b. Vincenzo da Rimini, *Ita se n'era star* (A. Schering, *Das kolorierte Orgel-madrigal des Trecento*, SIMG, XIII [1911-12], p. 197).

Madrigal.

I -

Übertragung.

instr.

I -

ta se n'era star nel pa - ra - di -

- ta se n'era star nel pa - ra - di - so,

star nel pa - ra - di - so.

ora come “instabili” (nel qual caso servono solo ad articolare altre aree tonali). Discostandosi nettamente dalla teoria armonica di Rameau (cfr. cap. II, paragrafo 1), la *Harmonielehre* di Schenker introduce infine la nozione psicologica di “valorizzazione”, per cui il nostro orecchio assesterebbe accordi e aree tonali modulanti in relazione a tensioni tonali di lungo periodo, così da interpretarli ora come gradi fondamentali, ora come articolazione di tali gradi. Questa nozione rappresenta il punto di partenza di quel nuovo modo d’ascoltare la musica — “l’ascolto strutturale” — per cui Schenker è diventato così famoso.

Es. 16. H. Schenker, *Harmonielehre* (1906), p. 206.

The image shows a musical score for a piece titled "Presto scherzando". It consists of three systems of piano and bass staves. The first system is marked "sempre pp" and includes Roman numerals "I" and "V" below the staves. The second system is marked "cres." and includes the number "167" below the bass staff. The third system is marked "p" and includes Roman numerals "IV" and "I" below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.


In un lavoro precedente, *Ein Beitrag zur Ornamentik* [Saggio sull’ornamentazione] (1904), Schenker s’era rifatto alla concezione formale di una sonata di Karl Philipp Emanuel Bach per presentare la sua nozione di “gruppo di figurezioni” (*Gruppenbildung*), poi riproposta parzialmente anche nella *Harmonielehre*. La locuzione si riferisce alla trasformazione di una singola unità strutturale per mezzo di differenziazioni tematiche e motiviche, di movimenti armonici interni, di contrasti di livelli dinamici, di vari criteri di organizzazione e di articolazione ritmica. A portare Schenker a questo studio sull’ornamentazione in Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e altri, era stata la sua attività musicologica, in particolare la sua attenzione per l’autenticità esecutiva e filologica, e il suo rispetto per l’autorità degli autografi e delle edizioni originali.

Ma l'incontro con Emanuel Bach fu fatidico anche sotto un altro aspetto, poiché nel suo *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Saggio sul vero modo di suonare uno strumento da tasto] (1753-62) Schenker non trovò soltanto un testo che lo affascinò enormemente, trovò anche il *trait-d'union* che gli permise di risalire alla teoria cinque-seicentesca degli abbellimenti, a cui si sarebbe direttamente rifatta la sua propria nozione di "diminuzione ornamentale" (Forte-Gilbert 1982, p. 8 sg.). Così, nella misura in cui Schenker elaborerà successivamente una sua tecnica di rimozione dell'involucro esterno di un pezzo onde rivelarne la struttura profonda, *Ein Beitrag zur Ornamentik* è uno scritto emblematico anche per il suo avvenire di analista. Il punto di equilibrio tra analisi e filologia Schenker doveva raggiungerlo nel 1913-21 con la cosiddetta "edizione esplicativa" (*Erläuterungsausgabe*) di quattro delle ultime sonate pianistiche di Beethoven (l'edizione della quinta sonata prevista, l'op. 106, non fu mai pubblicata per l'impossibilità di reperire l'autografo del compositore, però si conserva un saggio inedito su di essa). Infatti l'ultimo volume della serie, dedicato all'op. 101, sviluppa l'idea di una tecnica riduzionistica attuata per stadi successivi: quelli che l'es. 17 mostra incolonnati gli uni sugli altri. È vero che Schenker considerava uno schema del genere non tanto come un'analisi quanto come un diagramma puntuale del processo creativo beethoveniano: non a caso egli lo introduce con le parole: «Ecco le direttive seguite dall'immaginazione di Beethoven», e non parla affatto di "riduzione" ma del suo contrario, ossia della "diminuzione ornamentale". Però è anche vero che la tecnica matura delle ultime analisi schenkeriane è già anticipata dal modo in cui l'intervallo iniziale sol diesis3 - la3 del rigo *a* dà origine, nel rigo *d*, alla successione sol diesis3 - la3 - sol diesis3 - la3, e in cui questa successione risulta ornamentata nel rigo *e* (batt. 1-4 della mano destra) nella forma mi3 - sol diesis3 - la3 - si bemolle3 - la3 - sol diesis3 - la3. Questo stesso scritto, infine, inaugura il termine *Urlinie* (linea fondamentale), per quanto il rigo *a* dell'es. 17 — che Schenker indica semplicemente come *Ton-Urreihe* (serie notale fondamentale) — non abbia ancora l'aspetto di ciò che sarà il futuro *Ursatz* (struttura fondamentale) e tanto meno l'*Urlinie* in quanto sua componente melodica.

Al tentativo di modificare la natura della storiografia musicale incentrandone la problematica sulla nozione di stile, Guido Adler (1855-1941), una delle maggiori figure della moderna musicologia storica, dedicò nel 1911 il libro *Der Stil in der Musik* [Lo stile in musica]. Abbiamo già accennato a come egli avesse pubblicato, fin dal 1885, un progetto sul futuro degli studi musicologici che sottolineava l'importanza dell'analisi e ne propugnava la legittimazione come strumento dell'indagine storica (cfr. cap. II, paragrafo 4). Stavolta egli proponeva tutta una serie di criteri per la disamina della struttura di una composizione musicale, denominandoli genericamente come "peculiarità ritmica", "tonalità", "costruzione polifonica", "rapporto con il testo", "trattamento degli strumenti", "prassi esecutiva". Adler polemizzava con quei musicografi contemporanei che riducevano la storia a una sequela di nomi di compositori, ed era convinto della necessità di pervenire a una terminologia adeguata per


Es. 17. H. Schenker, *Beethoven. Die letzte fünf Sonaten. Sonate A dur Op. 101* (1921), pp. 52-3.

a)




a moll-V#

b)



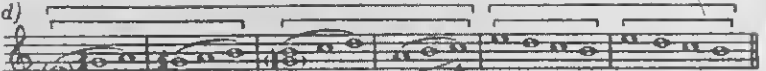
a moll V# ↑ I ↑ V#

c)



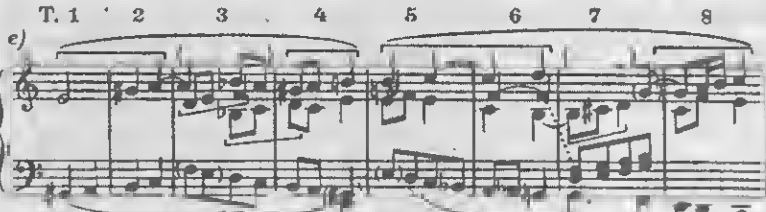
a moll V#3 ↑ bVII III V#

d)



a moll V# I V# ↑ VII III V#

e)




T. 1 2 3 4 5 6 7 8

1) V I IV bII V bVII III

2) 1 - 3-4 - - - 3-4-5 3 - 4 - 5 - - 5 6 7 8

2) V3 - 5-6 - (7 6) 5-4-3 bVII 5 - - 1 5 4 3 2 1

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



1) III V#3

2) 8 - 7-6 - - 5

7-6 - 5-4 - - #3

8 - - - 7 - 6 - 5

5 - - - 4 - #3

V#3 #3

la descrizione della musica senza bisogno di puntellarla con dei nomi. Una volta che fosse stato possibile descrivere la musica in questo modo, sarebbe stato anche possibile confrontare un'opera con un'altra determinando i tratti comuni o — per usare la locuzione più dinamica da lui usata — i tratti che «legano quelle opere tra di loro».

Per Adler la storia della musica è un tessuto che viene tessendosi da solo, e gli stili musicali sono come i fili di questo tessuto. Ciascuno ha un colore e uno spessore diversi, una differente capacità di resistenza: alcuni fili possono strapparsi, altri cambiare colore o collocazione, altri ancora subire trasformazioni. Di qui l'uso di locuzioni come *Stilrichtung*, *Stilwandel*, *Stilübertragung*, *Stilkreuzung*, *Stilmischung* (“tendenza”, “metamorfosi”, “trasposizione”, “ibridazione”, “mescolanza stilistica”) (Adler 1911, pp. 19-48). L'arte, inoltre, è come un organismo vivente e si può dar conto di qualsiasi cosa la riguardi, perché nulla accade a caso (*ibid.*, p. 13):

Lo stile di un'epoca, di una scuola, di un compositore, di un'opera, non emergono accidentalmente, non sono prodotti e manifestazioni casuali della volontà artistica. Al contrario, si fondano sulle leggi del divenire, dello sviluppo e del decadimento di tipo organico. La musica è un organismo, una pluralità di singoli organismi che nelle loro relazioni e interdipendenze mutevoli formano una totalità.

Adler critica aspramente ciò che egli chiama il “culto dell'eroe”, la storia scritta in funzione esclusiva dei grandi compositori: «L'edificio dello stile è costruito dalle figure minori come dalle maggiori, ed è necessario indagare su tutte se vogliamo far apparire un'immagine veridica». Né è un caso che egli sia stato il promotore dei “monumenti musicali austriaci” (i *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, di cui fu responsabile dal 1894 al 1938), trattandosi di una circostanza che rivela la sua particolare sensibilità al dovere di collocare storicamente anche gli artisti minori. Allo storico viene così assegnato il compito di osservare e capire l'edificio dello stile con modalità essenzialmente scientifiche, essendo «lo stile il centro di controllo e di comprensione dell'arte, [...] il metro con cui viene misurato e giudicato qualsiasi particolare di un'opera artistica» (*ibid.*, p. 5). Il che — sottolinea Adler — implica all'inizio una fase di “comprensione”: il riconoscimento dei fatti come sono, senza interferenze di giudizi di valore o di preconcetti soggettivi.

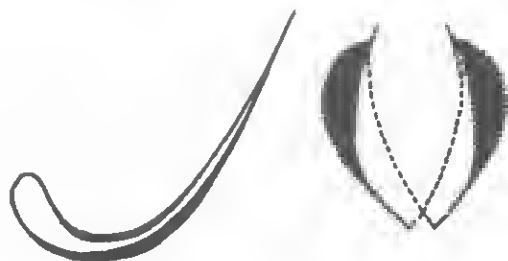
Perché uno storico possa affrontare tale compito, il libro prospetta (e qui sta la sua importanza per la storia dell'analisi) due metodi differenti. Il primo consiste nel prendere diversi pezzi e nell'esaminarli per identificarne le affinità e le differenze. Si tratta di un metodo “induttivo” che Adler ritiene valido sia per intravedere le ragioni dell'omogeneità di un determinato gruppo di composizioni, sia per scoprire — in un gruppo di lavori scelti a caso — quali sono stilisticamente più affini e quali meno, sia per individuare collegamenti fra opere composte in tempi diversi. L'altro metodo è “deduttivo”, e consiste nel confrontare un pezzo con pezzi antecedenti o coevi ma appartenenti allo stesso

contesto culturale, allo scopo di valutare l'uno tramite un paragone sistematico con gli altri e di determinare la sua collocazione nei loro confronti. Categorie stilistiche utili a un raffronto del genere sono l'uso di motivi e di temi, il ritmo, la melodia, l'armonia, la notazione e via dicendo. Altri elementi di confronto riguardano la funzione e la destinazione esecutiva di una composizione: il suo presentarsi come sacra o profana, vocale o strumentale, lirica o drammatica, legata ad ambienti di corte, concepita virtuosisticamente ecc. Peraltro il libro di Adler è ben lontano dall'essere un manuale di analisi stilistica. Ma, anche se non propone una metodologia dettagliata, ne getta pur sempre le fondamenta, tentando di fissare le norme (*Rahmengesetze*) che inquadrano uno stile e condizionano la possibilità di effettuare ricerche al riguardo.

Adler dedicò particolare attenzione allo stile del classicismo viennese. Come fece anche Wilhelm Fischer (1886-1962), che fu suo assistente dal 1912 al 1928 e che nel 1915 ultimò una tesi sulla genesi di tale stile. Altri due studiosi contemporanei che si dedicarono scientificamente a indagini stilistiche furono Ernst Bücken (1884-1949) e Paul Mies (1889-1976), di cui va soprattutto ricordato un articolo firmato congiuntamente sui fondamenti, i risultati e i compiti della ricerca stilistica in campo musicale [Bücken-Mies 1922-23]. Inoltre essi si dedicarono anche a ricerche sullo stile di Beethoven, che all'epoca polarizzava le analisi sugli stili individuali: si pensi alle indagini di Hans Gál (1916) sulle caratteristiche della produzione giovanile del musicista, studiata anche da Ludwig Schiedermair (1925), di Gustav Becking (1921) su certe sue peculiarità tematiche; di Mies (1925) sull'incidenza degli abbozzi sulla comprensione dello stile; di August Halm (1926) sulla produzione degli anni di mezzo; di Walter Engelsmann (1931) sui livelli compositivi presenti nella sua musica. Indagini diverse nel campo degli stili individuali sono state intraprese da Werner Danckert, autore di *Personal Typens des Melodienstils* [Tipologie individuali nello stile melodico] (1931) poi ampliato come *Ursymbole melodischer Gestaltung* [Simboli archetipici dell'organizzazione melodica] (1932), e dallo stesso Becking (1894-1945), che si è particolarmente interessato al ritmo come fattore determinante della personalità musicale (Becking 1928). L'es. 18 riproduce due delle cosiddette "curve di Becking" (la serie di espedienti grafici che egli elaborò allo scopo di evidenziare le costanti ritmiche "nazionali" e "personali"): il disegno di sinistra corrisponde allo stile händeliano e alla mescolanza stilistica italo-germanica che lo sottese, quello di destra rappresenta lo stile del giovane Wagner.

L'analisi stilistica di maggior spicco e prestigio di questi anni è tuttavia *The style of Palestrina and the dissonance* [Lo stile del Palestrina e la dissonanza] di Knud Jeppesen (1892-1974). Steso in danese nel 1923 come tesi di dottorato, poi tradotto in tedesco (1925) e in inglese (1927), il libro esemplifica i procedimenti analitici dettagliati di cui si avverte la mancanza in quello di Adler. La scelta tra metodo "induttivo" e "deduttivo" è qui condizionata dal progetto complessivo, che muove dalla necessità di scrivere una storia del trattamento della dissonanza. Secondo Jeppesen, nei moderni manuali di contrappunto ba-

Es. 18. G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (1928), pp. 58 e 110.



sati sul trattato di Fux (1725) ciò che manca è precisamente quel rendiconto storico, quell'indagine "genetica" sul trattamento della dissonanza, che chiarificherebbe lo sviluppo dello stile musicale nel tempo e nello spazio, dal medioevo al tardo rinascimento e da qui alla fine del Settecento (Jeppesen 1923, trad. ingl. 1927, p. 3):

La maniera migliore di procedere, volendo rendersi immediatamente conto delle peculiarità essenziali del nuovo stile, sarebbe quella di passare da un approfondito studio del canto gregoriano alle più antiche forme polifoniche, dallo stile del Palestrina agli albori del melodramma, e dalla polifonia bachiana all'arte dei classici viennesi.

Scegliendo Palestrina come suo argomento specifico, Jeppesen partiva da un punto "centrale", e per giunta dotato di caratteristiche ben definite, da cui era possibile gettare lo sguardo sia nel futuro sia nel passato, essendo l'opera palestriniana «un vasto compendio dell'evoluzione musicale realizzatasi nei secoli precedenti». Al tempo stesso egli partiva dal fenomeno più noto nel settore prescelto e lo investigava in contrapposizione a un retroterra che riteneva, invece, ancora tutto da esplorare. Ciò lo portò ad adottare il metodo "induttivo", e dunque a operare in assenza di criteri definiti, con la sola possibilità di confrontare una serie di casi concreti finché non emergessero criteri atti a colmare la lacuna.

È Jeppesen stesso a chiamare questo suo metodo "empirico-descrittivo" e a identificarlo espressamente con quello di Adler. Il suo atteggiamento è esplicito: si tratta di

indicare e fissare, attraverso il confronto di varianti di forme omogenee del linguaggio musicale — sia contemporanee sia appartenenti a periodi storici diversi —, quelle qualità comuni in cui possiamo supporre con certezza che risiedessero i tratti essenziali di tali forme. Il materiale così ottenuto può servire da base per costruire le leggi del linguaggio e dell'evoluzione musicale. Tradotte in termini psicologici, que-

ste leggi finiscono con il risolversi in ordini e direttive della volontà; che è poi la forza retrostante a leggi siffatte.

In questo modo Jeppesen estendeva l'indagine di Adler dalla superficie della musica, considerata da un punto di vista empirico, ai controlli inconsci sullo stile, considerati dal punto di vista psicologico. Così facendo, egli prefigura l'assunto di tanta parte delle attuali analisi stilistiche, incluse quelle computazionali (cfr. in questo capitolo il paragrafo 5), nonché delle ricerche rivolte all'approntamento di grammatiche musicali (cfr. in questo capitolo il paragrafo 6). In effetti il suo metodo ben si addice a un lavoro di analisi eseguito con il sussidio di elaboratori elettronici.

La prima parte del testo di Jeppesen (pp. 48-84) è riservata a una descrizione dello stile melodico del Palestrina, in riferimento ai profili delle melodie, alla loro articolazione ritmica, all'ampiezza e direzionalità degli intervalli di cui constano. Ovviamente si tratta di un'analisi che presuppone un'operazione preliminare: lo spoglio sistematico di ogni singola parte vocale dell'opera completa palestriniana (disponibile all'epoca nell'edizione Breitkopf & Härtel, 1862-1903), in modo da esaminare statisticamente il comportamento di ogni intervallo in relazione alla sua collocazione metrica. È così che Jeppesen può fornire al lettore una lista come quella della nota 3 di p. 55, dove localizza i pochi casi — trentadue in tutto — di “intervalli morti” rappresentati da seste maggiori e minori discendenti (“intervallo morto” è quello che non ricorre all'interno di un'unità fraseologica, ma tra la fine di un'unità e l'inizio della successiva). Attraverso lo studio dei salti ascendenti in riferimento al contesto ritmico egli arriva perfino a scoprire una norma irriflessa: «Se consideriamo lo stile dal punto di vista dei valori di semiminima [...], ci si imbatte in un fatto stupefacente, mai rilevato prima: esiste una regola che proibisce un salto ascendente a partire da una semiminima accentata». Reciprocamente, egli elenca non meno di trentacinque schemi melodici con un salto discendente a partire da una semiminima accentata, e registra tutti i passi in cui si trovano. Nella parte riservata al trattamento della dissonanza, che è molto più estesa, Jeppesen affronta poi tutta una serie di confronti storici. Egli passa ordinatamente in rassegna i vari tipi di dissonanza, esaminandone la qualità e l'uso fattone dal Palestrina. Ad esempio, nel considerare la “dissonanza per portamento” (che si verifica quando una nota consonante viene anticipata sull'arsi precedente), egli nota come «il Palestrina se ne serva, nella stragrande maggioranza dei casi, solo prima di una sincope e con movimento discendente [...], per quanto la sincope non sia una condizione pregiudiziale». Dopodiché tale limitazione viene contrapposta all'uso della stessa dissonanza da parte di altri musicisti, citando casi significativi in opere di Desprez, Obrecht, Carpentras, La Rue e Marchetto Cara.

Ciò che assicura la scientificità dell'indagine di Jeppesen è il fatto che le sue analisi non operano selezioni né sintesi: per ogni caso vengono esposti tutti i dati disponibili e se ne ricava una norma in maniera obiettiva.

2. 1920-45: teoria delle tensioni e livelli strutturali

Adler ebbe fra i suoi allievi Ernst Kurth (1886-1946), le cui idee furono assai prossime a quelle degli psicologi della *Gestalt*, ma che si valse anche del volontarismo di Schopenhauer e della psicanalisi freudiana. I teorici gestaltici individuavano tre livelli della percezione uditiva: percezione acustica da parte dell'orecchio, organizzazione sensoriale nel sistema nervoso, comprensione a livello psicologico. Kurth vide tre livelli di attività anche nella creazione musicale e li teorizzò — nell'ambito della sua teoria della melodia — nella prima parte dei *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [Fondamenti del contrappunto lineare] (1917). Il primo di questi livelli è un prodotto della volontà (facoltà che in arte è altruista e disinteressata), che si estrinseca in termini di energia cinetica (*Bewegungsenergie*). La potenza vitale della musica starebbe qui, in un flusso incessante: «L'origine della musica, dal punto di vista psichico, è la volontà di movimento: quella stessa in cui si esprime generalmente ogni esistenza e ogni volontà di vita» (Kurth 1917, p. 14). Il secondo livello è psicologico: le pulsioni profonde del subconscio agiscono su questa energia in modo da produrre un "gioco di tensioni" (*Spiel von Spannungen*), ogni componente del quale segue un arco evolutivo equivalente a un "primordiale prender forma" (*Urformung*, o *Erformung*). Tale "gioco di tensioni" diviene consapevole soltanto nel momento in cui si materializza in suoni, come avviene al terzo livello: il livello dell'evento acustico, della "forma esteriore" (*Erscheinungsform*). Ciò che conferisce a una melodia la sua unitarietà e coerenza è il fatto che la sua produzione comporta l'attivazione successiva dei tre livelli suddetti. I suoi contorni esterni vengono dunque concepiti prima ancora che entrino in gioco le note musicali o implicazioni armoniche, e comportano una "compiuta sensazione motoria" (*ein geschlossenes Übergangsempfinden*). È questa l'essenza della "linearità" teorizzata da Kurth, che ne indicò l'estrinsecazione più specifica — il cosiddetto "contrappunto lineare" — nella musica di Bach: un intreccio di linee melodiche, ciascuna con il suo potenziale di energia cinetica e la propria coerenza interna, il cui risultato armonico complessivo è soltanto un dato accessorio. Altra nozione elaborata da Kurth è quella di "fase lineare": un'unità fraseologica comprendente un momento di sviluppo e un momento di estinzione, che va nettamente distinta dall'"inciso" musicale convenzionale, in quanto non dipende dall'articolazione ritmica ma unicamente dalle proporzioni e dal profilo melodico. Esempio di "fase lineare" è il motivo: un'entità coerente, individualizzata, capace di serbare la propria identità anche quando se ne modifichino le note, gli intervalli, le durate (Kurth *ibid.*, pp. 21 sgg. e 68 sgg.).

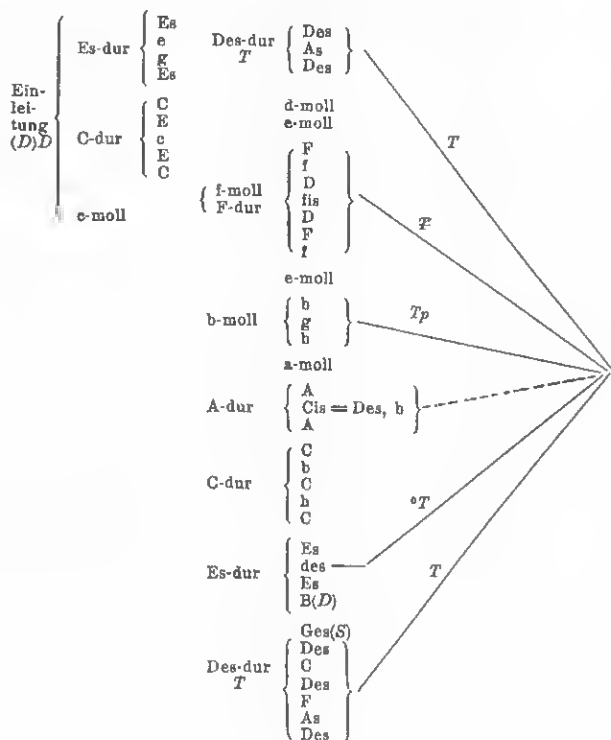
Se le note di una melodia contengono "energia cinetica", le note di un accordo contengono "energia potenziale". E considerando l'armonia tonale come un sistema dotato di coerenza interna, le cui possibilità di modifica sono legate all'"energia potenziale", la tensione più potente che può prodursi all'interno di tale sistema è quella generata dalla sensibile. Su queste basi il volume che Kurth dedicò successivamente all'armonia romantica (1920) comincia con

lo spiegare le alterazioni cromatiche in chiave di inserimento di note sensibili lì dove normalmente non sarebbero previste. E distingue le due forze che agiscono nell'armonia romantica come poli antitetici in "costruttive" e "distruttive", intendendo nell'un caso le forze coesive della tonalità e nell'altro le forze disgreganti del cromatismo: alterazioni cromatiche, accordi impiegati in funzione coloristica, triadi sostituite con settime, none ecc. (Kurth 1920, p. 272 sgg.). Oggetto specifico del libro è comunque il *Tristano* di Wagner, e in particolare la ricorrenza attraverso la sua partitura del famoso "accordo del *Tristano*"¹. Benché le analisi vere e proprie non siano molte, Kurth apre nuove prospettive nel modo di abordare la macrostruttura tonale delle opere wagneriane, fornendo indicazioni illuminanti circa le relazioni tonali di lungo termine che le percorrono al di là del cromatismo dilagante e dei massicci movimenti modulanti verso remote zone tonali.

A penetrare il problema della forma e della tonalità wagneriane e a svelarne il "segreto" in termini analitici doveva essere Alfred Lorenz (1868-1939). Questi, dopo una dissertazione di laurea sulla forma nel *Ring des Nibelungen* (1922) e uno studio sul preludio del *Tristano* (1922-23), pubblicò il primo di quattro volumi intitolati complessivamente *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* [Il segreto della forma in Richard Wagner] e dedicati all'analisi morfologica del *Ring* (1924), del *Tristano* (1926), dei *Meistersinger von Nürnberg* (1930) e del *Parsifal* (1933). In quanto trattazione analitica ad alto livello e di vaste proporzioni, il lavoro di Lorenz segna una pietra miliare nella storia dell'analisi musicale, ammettendo un confronto soltanto con le trecentosettantacinque pagine dedicate da Schenker (1912) all'analisi della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Lorenz presenta sistematicamente i risultati delle sue analisi in forma grafica o tabulare: di qui l'uso di curve sinusoidali per i movimenti armonici, di curve paraboliche per arcate formali di grande estensione, di tracciati grafici per gli schemi relativi al giro modulante, di diagrammi tipografici per movimenti tonali più dettagliati. Questi due ultimi procedimenti sono illustrati negli esempi 19 e 20. Il primo prospetta l'intero ciclo del *Ring* come una vasta struttura unitaria in re bemolle maggiore (le finche verticali equivalgono ciascuna a circa quaranta pagine di partitura, le linee orizzontali corrispondono alle aree tonali in maggiore, le interlinee alle aree tonali in minore). Il secondo esempio, che è complementare al precedente, schematizza *Das Rheingold* come un'introduzione di 748 battute sulla dominante della dominante (mi bemolle maggiore), seguita da un'imponente sezione simmetrica di 3128 battute in re bemolle maggiore, che fa perno sulla tonalità relativa di si bemolle minore.

L'impresa di Lorenz si situa alla confluenza di tutti i principali sviluppi compiuti fin lì dall'analisi musicale. Alcune idee sono riprese dai teorici della *Ge-stalt*; le nozioni di periodizzazione e di simmetria derivano da Riemann (cfr. cap. IV, paragrafo 5); quella di struttura rinvia alla tradizionale *Formenlehre*; l'ottica del movimento armonico è mutuata da Kurth (a cui è dedicato il volume sul *Tristano*). Inoltre Lorenz si vale di una vasta bibliografia sulle strutture musicali e drammatiche di Wagner e sulla sua tecnica del *Leitmotiv*, tenendo

Es. 20. A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, I* (1924): *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, p. 27.



particolarmente conto, da una parte, degli scritti di Otakav Hostinský (1877), Karl Grunsky (1906, 1907), von Ehrenfels (1896, 1913) e rifacendosi, dall'altra parte, ad autori come Carl Mayrberger (1881) (v. il precedente es. 13) e Hans Paul von Wolzogen (1876, 1880, 1882). Ma ciò che egli tenne soprattutto presenti sono gli scritti in prosa dello stesso Wagner.

Alla configurazione della forma (*Formbildung*) concorrono, per Lorenz, tre fattori primari: l'armonia, il ritmo e la melodia. Pertanto egli non si limita a segmentare l'intera *Tetralogia* in sezioni corrispondenti alle diverse aree tonali (Lorenz 1924, p. 23 sgg.), ma analizza anche i raggruppamenti formali in cui vengono a distribuirsi i *Leitmotive*, a seconda che la loro struttura sia ripetitiva, si disponga ad arco, implichi dei refrain o corrisponda alla *Bar-Form*². Il principale contributo di Lorenz alla teoria musicale si riferisce proprio a questo secondo ordine di problemi. Nella musica, infatti, egli vede una gerarchia strutturale ai cui estremi si pongono la *kleine Rhythmik* (microritmica) e la *grosse*

Rhythmik (macroritmica). A generare quest'ultima è la prima, per mezzo di forme "elevate a potenza" (*potenzierte Formen*): si pensi, ad esempio, a tre sezioni musicali costruite ciascuna secondo una forma "ad arco" (ABA), la prima e l'ultima delle quali siano identiche. Inoltre Lorenz descrive forme di vasta portata che ne contengono altre di dimensioni minori e di tipo differente, nonché l'incastonamento di piccole unità formali in forme più vaste che vengono a dilatarsi alterando il proprio equilibrio. Analizzando in questo modo le strutture musicali, Lorenz ha tentato di venire a capo della *grosse Architektonik* [macroarchitettura] che si nasconde in forme di dimensioni superlative.

Un anno dopo la comparsa del primo volume del *Geheimnis der Form* di Lorenz, veniva pubblicato da Heinrich Schenker il primo numero di un annuario, «Das Meisterwerk in der Musik», che sarebbe uscito solo tre volte: nel 1925, nel 1926 e nel 1930. I tre numeri contengono dieci studi analitici di opere di Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Mozart, Beethoven e Chopin, integrati da analisi grafiche del tipo recentemente elaborato dall'autore. Inoltre comprendono il lungo saggio *Die Kunst der Improvisation* ([L'arte dell'improvvisazione], contenente a sua volta importanti analisi di musiche per strumenti da tastò di Emanuel Bach e Haydn), uno scritto polemico intitolato *Weg mit dem Phrasierungsbogen* [Basta con le legature espressive] e uno scritto *in progress* sulla nozione di *Urlinie*. Non era questo il primo periodico curato da Schenker, perché nel 1921-24 egli aveva già pubblicato dieci numeri di «Der Tonwille», una rivista contenente esclusivamente suoi scritti (come del resto i tre annuari). Nei primi due numeri di quest'altra pubblicazione erano apparsi studi preliminari sulla *Urlinie* e analisi corredate dalle cosiddette *Urlinie-Tafeln* (grafici della linea fondamentale), ossia analisi grafiche intese a evidenziare la "linea fondamentale" delle musiche esaminate. Tuttavia la proposta analitica più importante di «Der Tonwille» resta lo studio sulla *Quinta Sinfonia* di Beethoven, che vi apparve a puntate, e che nel 1925 fu poi stampato separatamente.

Una *Urlinie-Tafel*, così come Schenker la concepisce in questa fase, consiste di regola nella presentazione di un pezzo nella stesura originale o in una stesura parzialmente ridotta. Pertanto fa un uso normale delle figure musicali, riporta le indicazioni di misura e conserva (numerandole, per comodità di riferimento) le battute originali. Il tutto è disseminato di simboli analitici ausiliari: parentesi quadre disposte orizzontalmente o obliquamente, che hanno la funzione di indicare il movimento della "linea fondamentale"; figure musicali stampate in corpo tipografico maggiore, così da evidenziare la loro importanza strutturale; linee curve simili a legature espressive, che servono a indicare successioni di note di rilievo particolare (tali successioni sono spesso indicate con termini quali *Quintzug*, *Quartzug* ["quinta in successione lineare", "quarta in successione lineare"] ecc.); linee curve tratteggiate, che indicano come una nota d'altezza determinata (eventualmente trasposta d'ottava) mantenga un ruolo strutturale di lungo termine nonostante l'interposizione di note differenti; numeri romani scritti sotto il pentagramma per significare i gradi fondamentali (*Stufen*), mentre la numerica convenzionale continua a indicare le armonie costruite su tali

gradi. In alcuni casi Schenker aggiunge al di sopra delle *Urlinie-Tafeln* un pentagramma parallelo dove il pezzo in esame appare ridotto alla sua quintessenza armonica (già ora tale riduzione è detta *Ursatz*) e dove il significato ritmico dei valori notali risulta parzialmente trascurato a favore di un diverso criterio di valutazione, per cui la maggiore durata di una nota esprime la sua maggiore importanza strutturale. L'es. 21, tratto dal primo numero di «Das Meisterwerk in der Musik», esemplifica queste e altre caratteristiche. L'*Urlinie-Tafel* corrisponde qui, battuta per battuta (benché in forma schematica), al Largo della terza *Sonata per vl. solo* BWV 1005 di Johann Sebastian Bach. La batt. 7 e (una quinta sotto) la batt. 17 mostrano come la seconda nota dei rispettivi segmenti di "linea fondamentale" — fa4 - mi4 - re4 e si3 - la3 - sol3 — si trovi all'ottava sotto rispetto alle altre due, mentre la terza nota non compare affatto ed è semplicemente sottintesa (perciò è scritta fra parentesi). Per questa particolare composizione, Schenker ha approntato anche un grafico a tre livelli (es. 22), dove il pentagramma inferiore corrisponde a una prima riduzione del pezzo, il pentagramma intermedio a una riduzione ulteriore e il pentagramma superiore a una riduzione definitiva, che equivale a quella presentata nel pentagramma sovrapposto all'*Urlinie-Tafel* dell'esempio precedente. Entrambi i grafici sono accompagnati da undici pagine di fitte argomentazioni, che includono altri esempi musicali.

Gli esiti più ragguardevoli dell'annuario pubblicato da Schenker sono un lungo e acuto saggio sulla *Sinfonia in sol minore* K. 550 di Mozart (pubblicato nel secondo numero) e l'imponente analisi dell'"Eroica" di Beethoven, apparsa sul terzo. Qui i vari "livelli" (*Schichten*) sono indicati come "livello esterno", "livello intermedio" e "livello profondo", e vengono esperiti molti nuovi espedienti grafici. Le note strutturali, ad esempio, non sono più collegate a due a due tramite parentesi quadre disposte orizzontalmente, ma fanno tutte capo, tramite una gambetta, a un unico tratto orizzontale. L'elevato grado di elaborazione grafica a cui Schenker pervenne negli ultimi cinque anni della sua vita fu tale che egli pensò di poter eliminare qualsiasi forma di commento verbale. Le sue *Fünf Urlinie-Tafeln* [*Cinque grafici della linea fondamentale*] (1932) vanno considerate come autonome rappresentazioni grafiche di opere di Johann Sebastian Bach, Haydn e Chopin, non meno che come l'esemplificazione più esauriente della terminologia dell'autore. Senza dire che, da questi grafici in poi, la forma dell'*Ursatz* è da lui definitivamente concepita come una successione melodica basata su 3-2-1 (estensibile a 5-4-3-2-1 e, più raramente, a 8-7-6-5-4-3-2-1) e sovrapposta a un "arpeggio del basso" (*Bassbrechung*) articolato in 1-5-1, che rappresenta l'ultimo stadio di quella proiezione temporale della triade maggiore considerata da Schenker come il nucleo centrale della propria teoria. Tutto questo implica che la struttura-base di ogni composizione tonale è diatonica, e che tutte le modulazioni vanno interpretate come "prolungamenti" di gradi fondamentali diatonici. La più completa formulazione delle concezioni schenkeriane è consegnata in *Der freie Satz* [*La composizione libera*] (1935), un libro la cui stesura durò vent'anni e che fu pubblicato

postumo. Qui la sua concezione lineare della musica — una musica basata organicamente sulla condotta polifonica delle voci — è esposta in maniera sistematica, procedendo dal “livello profondo” verso il “livello esterno”, e si conclude con tre pregevoli capitoli sul metro, sul ritmo e sulla forma. Schenker, peraltro, non è mai arrivato a formulare una teoria autosufficiente del metro e del ritmo, benché si sia spesso sostenuto che la sua concezione dell'organizzazione tonale riconosca implicitamente la loro funzione.

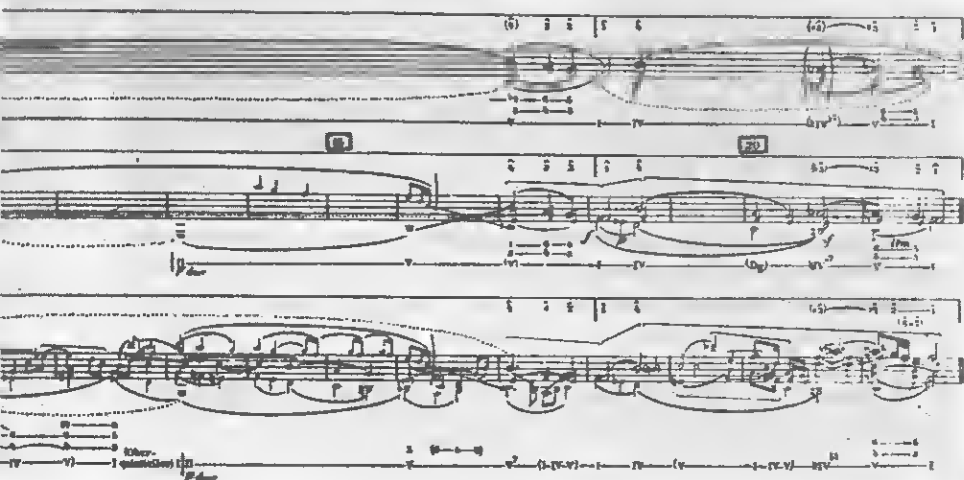
Dovevano passare quarant'anni prima che si provvedesse a riformulare le componenti ritmiche del metodo analitico di Schenker. La stratificazione del ritmo e l'interazione degli elementi ritmici e melodici di una struttura musicale sono state indagate da Maury Yeston in *The stratification of musical rhythm* [*La stratificazione del ritmo musicale*] (1976). Carl Schachter (1976, 1980) si è invece interessato alla riduzione delle durate e all'analisi degli effetti metrici di lungo termine prodotti da intere battute (nonché da “iperbattute”, ossia da multipli regolari di una battuta), elaborando analisi grafiche di tipo schenkeriano relative alle durate. Fondamentali contributi sulla questione del ritmo e del metro sono anche venuti da Wallace Berry (1976), sulla cui impostazione metodologica cfr. in questo capitolo il paragrafo 6, e da Allen Forte (1983a).

Sul metodo di Schenker si tornerà nel cap. IV, paragrafo 2. Va però accennato subito alla costante funzione pedagogica delle sue analisi. Esse sono destinate tanto ai musicologi quanto agli interpreti, e il metodo grafico che le caratterizzò negli ultimi anni vorrebbe portare chi legge, passo passo, dal testo musicale che gli è familiare alla comprensione della sua complessa totalità.

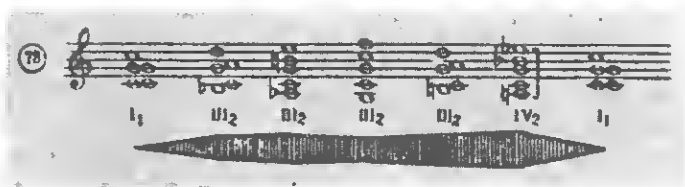
Nella parte teorica di *Unterweisung im Tonsatz* [*Ammaestramento al comporre*], del 1937, il compositore Paul Hindemith (1895-1963) ritenne di aver gettato le basi di una sorta di esperanto della musica moderna, che «procedesse dal fondamento inamovibile del più stretto legame con la natura» (Hindemith 1937, p. 23). Già nel 1926 egli mostrava una conoscenza approfondita degli scritti di Schenker e dichiarava che «mettevano a nudo i fondamenti della creatività musicale» (Schubert 1980). Anello di collegamento fra i due personaggi fu, a livello personale, la loro comune conoscenza del musicologo Herman Roth, un allievo di Riemann con cui Hindemith fu a stretto contatto durante la stesura del suo trattato. Dal punto di vista teorico, il lavoro di entrambi ha le sue origini storiche nella crisi musicale maturata negli anni precedenti la prima guerra mondiale. Tuttavia, mentre Hindemith era schierato dalla parte delle tendenze progressiste della musica del Novecento, cercando di fondarle su principi razionali, Schenker mirava retrospettivamente a convalidare le “leggi immutabili” a cui la musica germanica si era conformata a partire dal classicismo viennese e ne propugnava il ripristino a correzione degli errori dell'Ottocento. Di qui la sua animosità nei confronti di Hindemith (Schenker 1925a, p. 219), il quale, in realtà, credeva quanto lui alla forza della tonalità e al primato della triade, solo che fondava la sua teoria su basi acustiche molto più sistematiche. Tale teoria sostiene che, data una qualsiasi nota della scala cromatica, le altre undici possono essere disposte in ordine decrescente di affinità rispetto alla prima.

La successione ordinata che ne risulta corrisponde alla "serie 1". Utilizzando il principio del rivolto (per cui, ad esempio, la settima minore equivale alla seconda maggiore), anche gli intervalli possono essere ordinati tramite curve di suoni di combinazione di complessità progressiva. Si ottiene così la "serie 2", formata da intervalli i cui valori si dispongono in ordine decrescente rispetto a una nota data. Questa seconda serie, dove non c'è un punto preciso in cui si passa dalla consonanza alla dissonanza, rappresenta il punto di partenza di un metodo d'analisi armonica in cui a ogni accordo viene prima assegnato un basso fondamentale (sempre presente nell'accordo stesso, a differenza che nel sistema armonico di Rameau) e poi misurato il grado di tensione. Gli accordi costituiti da un minimo di tre a un massimo di sei note vengono classificati in gruppi e sottogruppi corrispondentemente alla loro tensione armonica. Ricorrendo a questa classificazione, un compositore può coordinare le successioni accordali in modo da regolarne a piacimento il "crescendo e decrescendo armonico". Hindemith definì tali incrementi e decrementi di tensione "gradienti armonici" (*harmonische Gefälle*: una nozione strettamente imparentata con quella di *Spannung*, teorizzata da Kurth) ed elaborò un metodo grafico per evidenziare tutto questo sulla carta pentagrammata (v. es. 23, che mostra i gruppi e i sottogruppi in cui rientrano i singoli accordi, nonché i "gradienti grafici" corrispondenti). Ciò gli permise di determinare rapporti armonici di maggiore portata, misurando in riferimento alla "serie 1" la successione dei bassi fondamentali predominanti.

Ess. 21 e 22. H. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, I (1925): tavola a p. 2 dell'appendice (in alto a sinistra) e grafico tra le pp. 61 e 62 (qui sotto).



Es. 23. P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* (1940²), I, p. 49.



Unterweisung im Tonsatz intendeva valere come uno strumento artigianale di composizione e insiste sulla dimensione armonica, che Hindemith riteneva inadeguatamente considerata dalla teoria armonica tradizionale. Tuttavia le sue vedute teoriche ambirebbero valere anche per l'armonia del passato, fungendo da strumento di interpretazione e di analisi per la musica di ogni tempo. Così, egli stesso provvede a integrare la parte teorica del suo trattato con l'analisi di un gruppo di pezzi che spaziano dal canto gregoriano alla musica di Schönberg e alla sua propria. Dal punto di vista analitico, il metodo di Hindemith ricorda quello di Schenker, visto che si basa anch'esso su una teoria della melodia e dell'armonia ma non su una specifica teoria del ritmo. Però se ne differenzia perché non conosce livelli strutturali. Tutte le note del livello esterno di una composizione possono essere riferite al centro tonale; e la modulazione è un procedimento tonale acquisito che conserva tutta la sua validità.

«Sono quasi vent'anni», scriveva nel 1932 Arnold Schoenberg (1874-1951), «che sto raccogliendo materiali, idee, appunti per un manuale completo di composizione». Il progetto non sarebbe mai giunto in porto, però ci è pervenuto sotto forma di abbozzo per uno studio sul pensiero musicale, nel cosiddetto *Gedanke Manuscript*, attualmente conservato presso l'Arnold Schoenberg Institute di Los Angeles. I testi teorici pubblicati vivente l'autore si limitano così alla *Harmonielehre* [Manuale d'armonia] (1911) e ai *Models for beginners in composition* [Modelli per principianti di composizione] (1942), mentre *Structural functions of harmony* [Funzioni strutturali dell'armonia] (1954) uscì poco dopo la sua morte. In tempi più recenti, inoltre, sono state raccolte e pubblicate due serie di appunti a scopi didattici che risalgono entrambe agli anni Trenta: *Preliminary exercises in counterpoint* [Esercizi preliminari di contrappunto], databili intorno al 1936 e usciti nel 1963, e *Fundamentals of musical composition* [Elementi di composizione musicale], databili fra il 1937 e il 1948, e usciti nel 1967. Quest'ultimo è un piccolo manuale sulla forma musicale di concezione tutt'altro che radicale. Prima presenta la nomenclatura relativa alla "formazione dei temi", poi passa alle piccole forme, alle parti sussidiarie delle grandi, alle forme del rondò e dell'Allegro di sonata. Benché raccolga materiali per la didattica della composizione, il fatto che proceda in base a esemplificazioni analitiche (la cui fonte è principalmente rappresentata dalle sonate per pianoforte di Beethoven) lo rende in qualche misura un manuale di analisi.

Per Schönberg la forma decide della comprensibilità di una composizione secondo due distinte accezioni: in quanto comporta delle ripartizioni (il che consente di cogliere mentalmente la totalità di una composizione attraverso le parti che la compongono), e in quanto ne garantisce la logica e la coerenza, senza di che le singole parti resterebbero sconnesse. È sulla questione della coerenza che la trattazione di Schönberg raggiunge il massimo dell'originalità. Egli condivide la veduta ottocentesca della musica come organismo e fa iniziare la costruzione di un pezzo dal "motivo". Ma per definizione questo dev'essere ripetuto, e la ripetizione esige di essere variata. Si passa così — illustrando il tutto con esempi analitici — a esplorare e classificare con sistematicità le tecniche della variazione ritmica, intervallare, armonica, melodica, e poi a considerare i tipi di variazione basati sull'addizione di note ausiliarie o sul collegamento di diverse "forme-motivo". All'analista in particolare, la trattazione schönbergiana fornisce un'utile serie di definizioni pratiche, relative alle nozioni di "motivo", "inciso", "antecedente" e "consequente", "frase", "periodo", "sezione". Inoltre introduce, fra le nozioni concernenti la dimensione melodica, quella di "liquidazione", che implica lo sgretolamento progressivo dell'identità di un'unità fraseologica fino a ridurla a uno spezzone minimo.

L'aspetto più prestigioso del libro, in quanto propagato dall'insegnamento personale di Schönberg, è la scomposizione capillare del "motivo" in "elementi" e "caratteristiche". Tali componenti microscopiche sono spesso costituite da un intervallo isolato, che sta a monte di un disegno melodico e sottostà a sua volta a tutti i procedimenti a cui è sottoposto un "motivo": ripetizioni, trasposizioni, inversioni, moltiplicazioni dall'interno, ampliamenti, contrazioni ecc. In tal senso l'esempio forse più celebre del libro è la riduzione del tema iniziale della *Quarta Sinfonia* di Brahms a una successione di terze: prima discendenti, poi ascendenti:

Es. 24. A. Schönberg, *Fundamentals of musical composition* (1967, trad. it. 1969), p. 11.



Le vedute di Schönberg sono state riprese, a scopi analitici, da diversi musicologi. Se Rudolph Réti e Hans Keller hanno conferito il rango di entità fondamentale al motivo che permea da solo tutto un pezzo (cfr. in questo capitolo il paragrafo 4 e nel cap. IV il paragrafo 3), Erwin Ratz (1951) ha accolto l'invito di Schönberg (1974, p. 313) a risolvere l'enigma celato nelle composizioni bachiane per strumento a tastiera non appartenenti al genere della fuga. Ratz si è impegnato in un'analisi comparata tra le *Invenzioni* a due e tre voci di Johann Sebastian Bach — prospettate da lui come la matrice dello stile dei classi-

ci viennesi — e le sonate beethoveniane del periodo centrale e di quello conclusivo. Da Schönberg egli riprende la nozione di “modello” e del suo trattamento (*Modell* è termine che risale addirittura a Lobe), nonché quella di “liquidazione”, distinguendo due tecniche costruttive atte ad articolare efficacemente una struttura musicale: la tecnica “statica” (esemplificata dai temi principali e dalle “code”) e quella “fluida”, utilizzata nei temi secondari, nelle transizioni, nei “ponti” e nelle sezioni di sviluppo.

Aspirando a una sintesi delle idee schönberghiane con quelle di Schenker, David Epstein (1979) ha recentemente analizzato musiche classiche e romantiche riesumando il concetto di *Grundgestalt* (figura-base): una nozione concernente l'idea germinale di un pezzo, che lo stesso Schönberg utilizzò raramente e senza neppure troppa ponderazione. Epstein mostra un'acuta sensibilità per la polidimensionalità della musica e rivolge un'attenzione particolare alle relazioni di tempo, alle strutture ritmiche e all'ambiguità come fattore strutturale decisivo. Tipicamente schoenberghiana è invece la “tecnica variazionale di sviluppo” (*developing variation*)³, in virtù della quale gli ingredienti strutturali dei temi (motivi, incisi, idee) vengono a riproporsi solo in forme variate. Per alcuni di essi ciò comporta incessanti modifiche dei loro elementi interni (intervalli, ritmi, armonizzazione, profilo melodico), modifiche che producono “varianti” e “forme-motivo” suscettibili di assumere un'identità loro propria, in una sorta di biforcazione motivica. Un'utilizzazione analitica di questi principi tecnici è stata riproposta da Walter Frisch (1984) in relazione alla musica di Brahms, le cui innovazioni linguistiche intrigarono Schönberg per tutta la vita.

3. *Dissenso empirista*

Il più importante contributo inglese all'analisi musicale è venuto, nella prima metà del secolo, da un personaggio decisamente ostile alle speculazioni astratte e a ogni teoria sistematica della musica: Donald Francis Tovey (1875-1940). Egli ha polemizzato contro gran parte dei dogmatismi dell'epoca, fustigando i teorici coevi dell'armonia e della tonalità per il loro «stato di disordine mentale». «Ciò che è disperatamente fuori [della loro portata]», affermava, «[è] proprio [...] il rapporto fra i meccanismi armonici e la dimensione temporale della musica nel suo complesso» (Tovey 1949, pp. 166 e 198). Né egli era meno scettico verso la “logica tematica” in senso schönberghiano. «I temi di una composizione», notava con il suo stile tagliente, «hanno tanti nessi con la sua grande dimensione quanti ne ha il colore di un animale con il suo scheletro». E ancora: «Se i temi non possono determinare la logica della musica, tanto meno l'“idea” di un intero movimento o sezione può consistere di un'unica figurazione» (*ibid.*, pp. 275 e 278). Naturalmente egli non negava che potesse esistere un'organizzazione tematica. Negava che si riuscisse a percepirla, con la sola eccezione dei rapporti di filiazione tematica che si presentano all'ascolto come uno sviluppo ininterrotto. Pertanto un legame tematico a lungo termine può

anche sussistere, ma sarà avvertito come un contrasto. Del resto, «la logica musicale continuerebbe a dipendere da principi più profondi e radicalmente diversi», quand'anche una sonata pullulasse di relazioni tematiche (*ibid.*, p. 281).

Eguale beffardo è il suo rifiuto dei portati della *Formenlehre* tardo-ottocentesca. Di qui le osservazioni sulla «stupida terminologia della forma-sonata» e sulla «banalità meccanica» delle teorie invalse sull'argomento (*ibid.*, pp. 120 e 123); l'ironia verso l'idea di classicismo come «riduzione di tutte le forme strumentali d'arte a stampi prefabbricati» (*ibid.*, p. 224); la rinuncia a espressioni come «primo soggetto» o «secondo soggetto» («così perniciose per l'idea che possiamo avere oggi della forma-sonata o dei temi di una sonata» [Tovey 1935-39, I, p. 2]) e la predilezione per termini neutri come «tema» (spesso identificato meglio come «tema in maggiore», «tema del corno» ecc.), «frase» o, più dimessamente, «melodia» e «motivo» (*tune*). «Per quanto concerne il numero e la distribuzione dei temi in un movimento di sonata», Tovey asseriva che «non esistono regole di sorta»: «le forme d'arte praticate da Haydn, Mozart e Beethoven non erano calchi da riempire di musica, ma principi interni da cui la musica procedeva» (Tovey 1949, pp. 274 e 289). E accusava i teorici di confondere il «normale» con il «consueto», laddove la normalità può essere rarissima e la libertà non è la sua antitesi ma una sua funzione (*ibid.*, p. 183 sg.).

I principi della forma-sonata, così come Tovey li ha formulati nel 1927, sono «la struttura tonale e quella fraseologica — che possono essere risolte entrambe con l'analisi tecnica — e la pertinenza drammatica, che può essere discussa soltanto sul piano descrittivo e analogico» (*ibid.*, p. 275). Questa combinazione di analisi tecnica e di metafora verbale, corredata da frequenti esempi musicali dove temi e figurazioni sono contrassegnati con lettere dell'alfabeto, compendia bene lo stile delle sue analisi. Infatti, nonostante il rifiuto di scrivere sulla musica in termini emotivi, Tovey accetta normalmente la metafora come tramite fra l'espressione artistica e la vita (soltanto le sue analisi delle sonate pianistiche di Beethoven sono essenzialmente tecniche). Né va dimenticato il suo dissenso per la separazione tra forma e contenuto: «La sostanza e la forma sono aspetti diversi di una stessa cosa», «ogni autentica opera d'arte cresce [...] dall'interno» (*ibid.*, p. 178 sg.).

Esteriormente non c'è molta differenza tra il contenuto dei volumi pubblicati da Kretzschmar nel 1887-90 (cfr. cap. II, paragrafo 4) e quello dei sei volumi di analisi che Tovey pubblicò nel 1935-39, riunendo quelle scritte alla metà degli anni Dieci per i programmi di sala della Reid Concert Series di Edimburgo (ma qualcuna risale anche al 1902). Come in Kretzschmar i testi sono ordinati per generi e, nell'ambito di ogni genere, seguono un ordine cronologico. Nel caso di Tovey c'è però un volume conclusivo, con saggi supplementari e un glossario. A tutto questo — che nel suo insieme rappresenta un corposo excursus analitico sul repertorio orchestrale e corale del Sette-Ottocento — fu aggiunto nel 1944 un altro volume di saggi sulla musica da camera, alcuni dei quali risalenti al 1900. Grosso modo, dunque, le due pubblicazioni hanno lo

stesso ambito, così come i loro autori hanno entrambi contestato molte acquisizioni consolidate della teoria musicale, cercato di rifarsi a solidi criteri tecnici, respinto (pur finendo con il servirsene) ogni ridondanza stilistica ed eletto a proprio medium un'esposizione verbale suffragata da esempi musicali. Eppure i risultati sono totalmente differenti, giacché Kretzschmar ritrae un mondo spirituale ripiegato su se stesso, mentre Tovey descrive un processo puramente musicale.

Grazie a questi scritti, agli articoli per l'*Encyclopaedia Britannica* (datati fra il 1906 e il 1910) e a due precedenti serie di analisi, pubblicate entrambe nel 1931 — *A companion to Beethoven's pianoforte Sonatas (bar-to-bar analysis)* [*Vademecum per le sonate pianistiche di Beethoven (Analisi battuta per battuta)*] e *A companion to the "Art of fugue"* [*Vademecum per l'"Arte della fuga"*] —, Tovey ha esercitato un enorme influsso sulla tradizione analitica e critica del suo paese.

Il suo dissenso rispetto alle astrazioni della teoria musicale del suo tempo non va inteso, però, come il segno di un pensiero radicalmente progressista. Autentico letterato vittoriano, nutrito di quello stesso repertorio austro-germanico (da Bach a Brahms) a cui Schönberg e Schenker dedicarono il loro lavoro analitico, Tovey non ebbe simpatia alcuna per la maggior parte della musica novecentesca a lui contemporanea. L'aspetto della sua concezione analitica che, a tutta prima, potrebbe apparire originale è il lettore-tipo a cui egli si rivolge: l'"ascoltatore ingenuo" privo di competenze tecnico-musicali ma disponibile ad arricchire le proprie esperienze. Di qui la costante attenzione di Tovey per l'immediatezza uditiva del dato musicale, per la sua percettibilità al di là delle convenzioni teoriche. Se un certo evento non è rilevabile dall'orecchio spontaneo dell'ascoltatore non professionista, non vale la pena di considerarlo. L'"ascoltatore ingenuo" possiede già le sensazioni musicali giuste, perché queste hanno la stessa immediatezza dei colori d'un tramonto o dei sapori di un pasto. Si diventa conoscitori per esperienza diretta, non tramite informazioni verbali. In realtà, il lettore ideale di Tovey non è affatto lontano né dall'amatore a cui s'erano rivolte tante analisi della metà dell'Ottocento, né dai *gentlemen* e dalle *ladies* della buona società vittoriana. Il suo "ascoltatore ingenuo" e la sua ripugnanza per ogni teorizzazione sono, con ogni evidenza, due facce della stessa medaglia.

Nonostante l'influsso esercitato dalle analisi di Tovey sulla musicografia inglese ai livelli e negli ambienti più diversi, dopo il 1950 esse hanno trovato un avversario pugnace in Hans Keller, che ritenne non esservi descrizione capace di rimpiazzare una vera analisi e ha affibbiato allo stile espositivo di Tovey la memorabile etichetta di «tautologie altamente professionali». Il modesto impatto di Tovey sull'Europa continentale e sugli Stati Uniti ha conosciuto un'inversione di tendenza nel 1970, quando egli è stato rivalutato da alcuni studiosi americani, particolarmente da Charles Rosen (1971, 1980) e Joseph Kerman (1977, 1985). Per quest'ultimo, che dal 1960 è l'esponente di un tipo di musicologia intesa a fondere l'obiettività dello storico con la personale esperienza del critico, le analisi di Tovey sono in qualche misura diventate dei prototipi.

4. 1945-60: *linguistica, cibernetica, unità tematica*

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, la teoria musicale inizia a subire l'influsso di due direttrici di grande prestigio del pensiero contemporaneo (in qualche modo si potrebbero definire entrambe piuttosto metodologiche, tecniche d'approccio alla realtà esterna, che non settori disciplinari a pieno titolo). La prima è la linguistica che, fondata come scienza moderna da Ferdinand de Saussure agli inizi del nostro secolo, ha cominciato a incidere sulla teoria musicale negli anni Trenta e Quaranta, esercitando però il suo maggior impatto successivamente, negli anni Cinquanta e Sessanta, in sincronia con le tendenze strutturalistiche e semiologiche (o semiotiche)⁴ a essa strettamente affini. La seconda è rappresentata dalla cibernetica e dalla teoria dell'informazione: due approcci meccanicistici al mondo fenomenico che hanno preso a svilupparsi verso la fine degli anni Quaranta, con lavori come *Cybernetics* [*Cibernetica*] (1948) di Norbert Wiener e *The mathematical theory of communication* [*La teoria matematica della comunicazione*] (1949) di Claude Shannon e Warren Weaver.

La linguistica si interessa della comunicazione interpersonale attraverso il linguaggio naturale, mirando a determinare le regole di funzionamento di un linguaggio dato, le regole inconscie secondo cui operano i linguaggi in genere, i processi che portano gli individui ad apprendere intuitivamente le regole complesse della lingua madre. Progressi decisivi si sono avuti grazie alle ricerche di tre scuole linguistiche: il circolo di Praga, reso celebre da Roman Jakobson e Nikolaj Sergeevič Trubetskoj; quello di Copenaghen, di cui ha fatto parte Louis Hjelmslev; e la scuola nordamericana, rappresentata da Zellig Harris e Noam Chomsky. Le metodologie simili della semiologia e dello strutturalismo tendono entrambe a ridurre tutti i tipi di comunicazione sociale extralinguistica al modello del linguaggio naturale. L'una considera ogni segnaletica praticata dagli esseri umani (gli abiti indossati, i gesti compiuti, i cibi consumati ecc.) come un codice i cui "messaggi" sono decodificabili e codificabili da chi possiede il codice in questione. L'altra parifica tutti i fenomeni sociali a "totalità" (o "strutture"), costituite da elementi sottoposti a norme ben precise. Inoltre la semiologia risente parecchio dell'ottica meccanicistica della cibernetica, mentre lo strutturalismo — che si è sviluppato negli anni Cinquanta e Sessanta grazie al lavoro dell'antropologo belga Claude Lévi-Strauss, dello psicologo svizzero Jean Piaget e dello scrittore francese Roland Barthes — è stato elaborato sulla scorta di uno speciale settore della matematica noto come "teoria dei gruppi".

La cibernetica prospetta qualsiasi attività — sia essa dell'uomo, dell'animale o della macchina — in termini di sistemi di controllo. Il nostro sistema nervoso, il sistema elettronico di un elaboratore, il servo-sistema di un complicato macchinario industriale sono da considerarsi sullo stesso piano, giacché tutti sono forniti di organi di immissione (*input*) e di emissione (*output*) d'informazioni; funzionano in base alla retroazione (*feedback*) delle informazioni stesse;

e così via. La teoria dell'informazione, invece, valuta la capacità di un sistema di ricevere, elaborare, immagazzinare, trasmettere informazioni. E poiché intende per "informazione" la scelta di un messaggio in una serie di messaggi, le probabilità di arrivo di un qualsiasi messaggio sono condizionate dalla maggior frequenza di alcuni messaggi rispetto ad altri. Ogni ambito di scelte è ridotto a una rete di opzioni biunivoche o binarie: quando all'interno di un messaggio avviene una scelta altamente probabile, si dirà che contiene scarsa informazione; quando viceversa vi si presenta una scelta improbabile, questa sarà altamente informativa. Altrimenti detto: l'informazione è generata dalla mancata conferma di un'aspettativa. All'inizio degli anni Cinquanta la teoria dell'informazione ha rapidamente attecchito nei campi d'applicazione più diversi: dalla genetica alla neurofisiologia, dalla sociologia alla filosofia, estendendosi ben presto anche all'estetica. Qui ha però incontrato alcune difficoltà, in quanto ciò che nella teoria dell'informazione viene definito ridondanza (ossia conferma di un'aspettativa, non-informazione) nelle arti svolge un ruolo speciale nella realizzazione della forma e della struttura.

I primi quindici anni del secondo dopoguerra hanno anche registrato un considerevole approfondimento del concetto di sviluppo motivico e la sua riformulazione in funzione di una vera e propria teoria analitica. Quest'ultima operazione ha comportato il ricorso a elementi propri della psicologia freudiana, ma gli anni Sessanta hanno registrato anche una fuggevole utilizzazione analitica della nozione junghiana di "inconscio collettivo" (cfr. il prossimo paragrafo).

Il primo contributo musicologico ai nuovi orientamenti scientifici tratteggiati più sopra è, con ogni probabilità, una comunicazione che il musicologo ed etnomusicologo Gustav Becking (già ricordato in questo capitolo, paragrafo 1, per i suoi studi di analisi stilistica) lesse nel lontano 1932 al primo Congresso internazionale di scienze fonetiche di Amsterdam (Becking 1933). All'epoca tali scienze sembravano importanti per la musica, soprattutto grazie agli sviluppi apportati da Trubetskoj alla fonologia: la scienza che scompone il continuum del linguaggio verbale nelle sue componenti fonetiche e studia l'apprendimento delle regole secondo cui si coordinano tra loro. I primi a rendersi conto dell'importanza della fonologia erano stati soprattutto gli studiosi della musica folclorica, grazie all'ottica scientifica sempre più progredita con cui si accostavano ai materiali di loro competenza. E infatti la comunicazione di Becking riguardò l'epica popolare serbo-croata, ponendo l'accento sul parallelismo tra i problemi fondamentali della fonologia e quelli della musicologia, ed esemplificandolo con la varietà di costruzioni fonetiche a cui uno stesso suono dà vita presso individui appartenenti a culture diverse. Il fatto che costoro agiscono all'interno di sistemi musicali differenti spinse successivamente Becking a proporre una tipologia dei sistemi come tali, distinguendo tra sistemi "monodimensionali", "bidimensionali", "tridimensionali" e "quadridimensionali"⁵. Le sue tesi furono riprese in quello stesso anno dal grande studioso di linguistica Roman Jakobson, il quale sottolineò come «in termini linguistici, la particolarità della musica rispetto alla poesia risieda nel fatto che l'insieme delle sue

convenzioni [...] si limitano al sistema fonologico e non comprendono alcuna ripartizione etimologica dei fonemi, e dunque nessun vocabolario» (Jakobson 1932). Di qui un pressante invito ai musicologi affinché tenessero conto del modello offerto loro dalla fonologia.

Tredici anni più tardi, il circolo linguistico di Copenhagen pubblicava uno studio di Milos Weingart (1945) sulle analogie tra strutture fraseologiche della musica e del linguaggio parlato in riferimento alla lingua ceca, e qualche anno dopo il circolo praghese ospitava sulla propria rivista un'indagine semiologica di Antonin Sychra (1949) sui canti del folclore moravo e slovacco. Nel 1956, contribuendo a un volume di saggi in onore di Jakobson, George P. Springer poteva tracciare una comparazione tra musica e linguaggio che compendia i progressi compiuti fin lì dall'analisi musicale d'impostazione linguistica. Egli constata le difficoltà di discutere l'identità dell'oggetto musicale in base al principio linguistico dell'opposizione binaria (ogni distinzione netta fra identità e differenza è preclusa, in musica, dalla variabilità insita nel momento esecutivo), nonché l'impossibilità di trasferire direttamente tale principio dal discorso verbale a quello musicale. E conclude (Springer 1956, p. 510):

Ma, a dispetto della presumibile assenza di una struttura binaria inerente, la musica, in tutti i suoi elementi tonali, si conforma a regole convenzionali di combinazione e distribuzione, e, *ipso facto*, di probabilità... Per di più [...] essa si prospetta non soltanto come un processo stocastico (cioè tale da produrre una "sequenza di simboli [...] secondo certe probabilità") ma anche come quel particolare processo stocastico noto come "catena di Markov" (dove le probabilità dipendono dagli eventi precedenti).

Nel suo primo libro importante, l'estetologo Leonard B. Meyer (1956) si è avvicinato decisamente alla teoria dell'informazione, prospettando lo stile come un sistema di aspettative culturalmente condizionate, e il significato musicale come il prodotto dell'insorgenza, dell'appagamento o della frustrazione di tali aspettative. All'epoca il suo lavoro faceva ancora riferimento alle nozioni di "pregnanza" e di "chiusura" elaborate dalla teoria della *Gestalt* (cfr. in questo capitolo il paragrafo 1). Ma già l'anno successivo egli introdusse nelle sue tesi i principi della teoria dell'informazione, e revisionò la propria definizione di "significato" musicale. D'altro canto, dopo gli articoli di Abraham Moles e di Richard C. Pinkerton, che già nel 1956 avevano riferito alla musica le formulazioni di Shannon e Weaver, nel 1958-59 si ebbe un'ondata di pubblicazioni sull'argomento: un ponderoso volume dello stesso Moles (1958) su una più generale applicazione della teoria dell'informazione alla percezione estetica, con un capitolo riservato alla percezione dei "materiali sonori"; una monografia di Wilhelm Fucks (1958); due interventi fondamentali di David Kraehenbuehl ed Edgar Coons (1958, 1958-59); un articolo di Joseph Youngblood (1958). In due casi su tre, questi ultimi contributi apparvero sul secondo numero di una rivista fondata nel 1957 alla Yale School of Music, il «Journal of Music

Theory»: una pubblicazione concepita come palestra di dibattiti teorico-musicali all'insegna della creatività anziché di un arido accademismo, e da allora regolarmente aperto ad analisi dettagliate, a studi sulla natura e i problemi dell'analisi, a tavole rotonde su argomenti analitici. Quanto a Meyer, il ripensamente teorico lo portò a individuare, in quello che definiva il "significato materializzato" (*embodied meaning*) della musica, tre fasi diverse: la prima è quella del "significato ipotetico" (*hypothetical meaning*) e precede la percezione dell'evento sonoro; la seconda è la fase del "significato esplicito" (*evident meaning*) e corrisponde al momento in cui l'evento diventa concreto generando una fase di "rivalutazione" analoga al *feedback* dei sistemi di controllo; la terza, o fase del "significato determinato" (*determinate meaning*), ricorre in un momento posteriore dell'esperienza complessiva. Analogamente a quanto aveva già fatto Møller, Meyer si è anche occupato della nozione di "rumore", ossia della distorsione delle informazioni. Ma la sua concezione matura è esemplificata soprattutto da uno scritto successivo — *On rehearing music* [*Sul riascoltar musica*] (1961) — dove la teoria informazionistica della musica è verificata sulla realtà del consumo musicale: di fatto basata sull'ascolto reiterato delle stesse opere.

Si è già accennato a come, nel quindicennio indicato più sopra, siano stati elaborati anche nuovi criteri metodologici per l'analisi motivica d'ispirazione organicistica. Essi hanno influito sulla musicografia analitica britannica ma trovato scarsa rispondenza nell'Europa continentale o in America. Il primo a formularli è stato Rudolph Réti (1885-1957) — vissuto a Vienna per gran parte della vita e poi emigrato negli Stati Uniti nel 1938 — che ne ha fornito la formulazione più esemplare nel primo dei due libri da lui pubblicati nel 1951-58: *The thematic process in music* [*L'elaborazione tematica in musica*]. Precedentemente Réti aveva intensamente lavorato sulle sonate di Beethoven, allo scopo di penetrarne il processo compositivo, e prodotto una serie di analisi che sono state pubblicate nel 1967, a dieci anni dalla sua morte, ma risalgono al 1944-48. Qui egli riprende — conciliandone però i due aspetti — la nozione bidimensionale di "forma", come sviluppo a partire dal "motivo" e come ripartizione in sezioni distinte, che caratterizza anche gli *Elementi di composizione* di Schönberg (cfr. in questo capitolo il paragrafo 2). Preso a sé, il metodo adottato da Réti in quest'epoca comporta una riduzione del materiale tematico tale da generare una serie di cellule, ciascuna delle quali compendia il profilo di un "motivo" (generalmente si tratta di uno, due o tre intervalli, che negli esempi vengono riportati astraendo da qualsiasi valore ritmico) ed è sottoponibile a procedimenti di trasposizione e inversione. Secondo Réti, in una composizione di grandi dimensioni cellule siffatte ricorrono in sequenza attraverso i vari movimenti, generando ciò che egli chiama "modulo tematico" (*thematic pattern*). Tale "modulo" impone spontaneamente un proprio tipo di raggruppamento tematico e nelle sonate di Beethoven questo finisce spesso per soppiantare le rigide forme precise dei manuali scolastici. Il risultato è la simmetria o l'unità che collega i loro diversi movimenti e che Réti considera alla stregua di un atto compositivo consapevole.

The thematic process in music sviluppa questa concezione, soffermandosi maggiormente su una visione architettonica dei processi di “evoluzione” e “risoluzione” tematica, nonché sulla natura tematica delle relazioni tonali fra sezioni o movimenti di un’opera. Inoltre propone un più variegato campionario di esempi, tentando un disegno storico dei procedimenti compositivi in questione. Il secondo libro di Réti teorizza invece quella che egli considerava una nuova specie di tonalità: la tonalità «che non compare in superficie ma è creata dall’orecchio, estrapolando relazioni nascoste tra vari punti di una trama melodica o contrappuntistica» (Réti 1958, p. 65). Perno di questa sua concezione — suffragata da una vasta scelta di esempi analitici relativi a musiche del Novecento — è la nozione di “tonica mobile”.

Nel 1956-57, due anni prima della pubblicazione di quest’ultimo libro di Réti, Hans Keller (1919-85) aveva firmato il primo della serie di articoli densi e concisi in cui propugnò il principio della cosiddetta “analisi funzionale” (*functional analysis*), basata sul postulato che «i contrasti sono soltanto aspetti diversi di un’unica idea-base, di un’unità del “livello fondamentale”» (Keller 1956-57, p. 15). Polemizzando con l’analisi convenzionale “alla Tovey”, in quanto “anatomica” e quindi mirante al “dissezionamento”, egli propone un metodo atto «a illustrare le funzioni unificatrici di quell’organismo vivente che è l’opera d’arte musicale» (Keller 1957, p. 203), equiparando il lavoro dell’analista a una semplice operazione oggettiva — l’individuazione delle unità del “livello fondamentale” — e respingendo con energia ogni accusa di soggettivismo. Oltre a concepire la struttura musicale come interamente generata da un’unica idea (cosa che lo distingue dal modo in cui Réti affrontava il problema del singolo movimento di una composizione), Keller formula la nozione di “livello fondamentale soppresso” (*suppressed background*): livello che il compositore non esplicita perché troppo ovvio, ma la cui ricostruzione è di vitale importanza per l’analista intenzionato a dimostrare la coerenza dell’opera che ne è sottesa. Poiché, dunque, i contrasti che si verificano alla superficie di quest’ultima sono “espliciti”, mentre l’unità retrostante è “latente”, il lavoro analitico consiste precisamente nel dimostrare che quanto riesce nuovo non è affatto tale. Le nozioni di “livello di superficie” (*foreground*) e di “livello fondamentale” (*background*) ricordano i livelli strutturali schenkeriani. Ma in realtà si tratta di tutt’altra cosa, giacché in Schenker il “livello profondo” comprende la proiezione nel tempo, l’espansione, l’elaborazione compositiva dell’*Ursatz*, mentre il “livello fondamentale” di Keller comprende un’idea onnipresente, una formula che racchiude gli elementi comuni a tutti i temi della composizione. Nel 1957 Keller ha fatto un passo avanti ancora più audace di quello compiuto da Schenker al momento di abbandonare la parola scritta per la rappresentazione grafica: ha abbandonato parole ed espedienti grafici per il suono, predisponendo una partitura analitica del *Quartetto per archi* K. 421/417b di Mozart atta a evidenziare in puri termini musicali quelle che egli riteneva essere le unità del “livello fondamentale” dell’opera (sul metodo di Keller, cfr. anche cap. IV, paragrafo 3). Altre analisi di questo tipo,

da lui successivamente approntate, sono state radiodiffuse in Inghilterra e nell'Europa continentale.

L'idea tradizionale di "motivo" doveva essere sviluppata nel senso indicato da Schenker solo più tardi: con gli studi dedicati da Allen Forte (1983b e 1984-85) al primo movimento del *Quartetto per archi in do minore* op. 60 di Brahms e all'Adagietto della *Quinta Sinfonia* di Mahler. In questi studi il "motivo" è visto come un'entità operante non solo alla superficie di un pezzo ma anche al suo "livello intermedio". E le tecniche grafiche di Schenker sono impiegate in maniera effettivamente funzionale all'analisi motivica.

L'analisi linguistica della musica, viceversa, registra significativi sviluppi già nei tardi anni Cinquanta: con un intervento di Bruno Netti (1958) e con il primo contributo dell'autore più prestigioso del settore, Nicolas Ruwet, professore di linguistica all'Università di Paris-Vincennes, che volle puntualizzare i problemi di ascolto comportati dalle composizioni basate sulla serialità integrale, richiamandosi alla fonologia e alla necessità di un "margine di sicurezza" tra le diverse varianti dei fonemi di un sistema fonologico (Ruwet 1952).

Linguistica e cibernetica hanno avuto un impatto non soltanto sul lavoro degli analisti musicali ma anche su quello dei compositori. Ecclatante è, per esempio, l'affinità che esiste fra le operazioni compiute dai fonologi sui fonemi, allo scopo di verificare il punto in cui la modificazione di un fonema finisce con il trasformarlo in un altro, e quelle compiute da Pierre Schaeffer sui suoni naturali registrati, nei pezzi di "musica concreta" elaborati fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta. E lo stesso vale per il lavoro di Lejaren A. Hiller — autore nel 1958 di una tesi di dottorato comprendente la famosa *Illiad Suite* per quartetto d'archi, da lui messa a punto con il matematico Leonard M. Isaacson —, che è arrivato a utilizzare la teoria delle probabilità come tecnica di generazione automatica di opere musicali.

Nel primo quindicennio del dopoguerra va ricordato, infine, il recupero delle idee e dell'insegnamento di Schenker, operato grazie a due importanti libri di Adele Katz (1945) e Felix Salzer (1952), nonché al ritorno a pratiche analitiche di osservanza schenkeriana, come quelle esemplificate già nel 1955 da Allen Forte. Anche la teoria ermeneutica ha conosciuto un suo revival con *The language of music [Il linguaggio della musica]* (1959) di Deryck Cooke, per il quale i materiali della musica rappresentano un vocabolario del tutto specifico di profili intervallari connotabili come stati emozionali. Tale connotazione non procede da convenzioni di sorta, ma dalle tensioni e forze direzionali intrinseche agli intervalli che costituiscono i profili anzidetti. Così l'analisi può apparentemente fondarsi su fenomeni naturali, traducendo in espressioni verbali l'espressione musicale di stati d'animo ed eventi psicologici, presumibilmente vissuti dal compositore stesso.

5. 1960-75: teoria degli insiemi, analisi computazionale e altre tendenze

La produzione di lavori analitici successiva al 1960 è incredibilmente abbondante. E tuttavia in tale periodo sono emerse solo due novità di rilievo. La prima è la teoria matematica degli insiemi, che ha avuto origine tra il 1874 e il 1897 con Georg Cantor e che, prima di diventare d'importanza fondamentale per i compositori seriali dei primi anni Sessanta, è divenuta oggetto di riflessione compositiva con i lavori di Anton Webern. La seconda è l'adozione dell'elaboratore elettronico: un'apparecchiatura finalizzata al trattamento accelerato di dati, che è stata messa a punto negli ultimi anni della seconda guerra mondiale, ma la cui applicazione in settori diversi dal calcolo numerico si è enormemente sviluppata durante gli anni Cinquanta.

La nozione fondamentale della teoria degli insiemi è quella di "appartenenza". Un insieme è costituito dagli elementi che ne fanno parte. Esso può contenere "sottoinsiemi", i cui elementi fanno tutti parte dell'insieme stesso. Avendo più insiemi, è possibile che tra essi sussistano relazioni determinate, come l'"equivalenza" (per cui un insieme può essere ridotto a un altro, tramite qualche semplice procedimento), l'"intersezione" (che si verifica quando due insiemi hanno elementi in comune), la "complementazione" (che si ha quando due insiemi non hanno elementi in comune e, sommandosi, vengono a costituire tutti gli elementi di qualche insieme superiore, spesso detto "insieme universale") ecc. Nel campo della musica atonale, la teoria degli insiemi è sembrata aprire la strada a una maggiore sofisticazione del metodo dodecafonico, nonché a un coordinamento sistematico delle altezze altrettanto organizzato di quello del sistema tonale, ma totalmente indipendente da questo sotto il profilo acustico.

L'importanza dell'elaboratore per la ricerca nel campo della creazione artistica, specialmente per quanto riguarda la letteratura e la musica, è duplice. Da un lato esso sa contare, e ciò permette di produrre statistiche relative a certi parametri stilistici, grazie alle quali diventa possibile orientarsi in senso negativo o positivo su problemi di autenticità, o, più semplicemente, giungere alla definizione di uno stile come assortimento di "categorie stilistiche". Dall'altro lato sa confrontare, e ciò consente di ricostruire la sintassi retrostante il comportamento del materiale in una composizione o in uno stile dati. Infatti, la capacità dell'elaboratore di individuare identità e differenze (valendosi del principio dell'opposizione binaria di cui s'è detto nel precedente paragrafo) permette di servirsene per stabilire come certi elementi siano distribuiti, quali di essi ricorrano in combinazione (e in quali condizioni), quali non si combinino mai ecc. Tra un essere umano che compia queste operazioni manualmente e una macchina che le svolga elettronicamente non c'è differenza sostanziale. La macchina ha solo il vantaggio della velocità, della precisione e di una memoria infallibile. Pertanto è con l'aiuto dell'elaboratore che è stata effettuata la stragrande maggioranza delle analisi musicali pubblicate dopo il 1960. Tuttavia, ciò che rende ancor più stupefacente la mole dei materiali editi in questo settore è il fatto che essi sono come la punta di un iceberg, la cui parte sommer-

sa consta di stampati, schede, bande perforate, nastri magnetici, dischi "fissi" o "flessibili".

Un altro fattore estraneo ha arricchito in questi anni la riflessione musicologica: la concezione filosofica del mondo nota come "fenomenologia". Gli interessi di questa "scienza dell'esperienza" non vanno al mondo come oggetto naturale o alla mente come deposito di conoscenze. Vanno bensì al contatto fra oggetto e mente, alla coscienza orientata ("intenzionata") verso gli oggetti, allo scopo di descriverne la struttura. Il più importante lavoro musicologico ispirato a questa impostazione è stato nel 1961 un ponderoso studio in due volumi di Ernest Ansermet (1883-1969), direttore d'orchestra e matematico svizzero che, spaziando fra matematica, acustica e filosofia, si è inoltrato in un'indagine sulle strutture musicali imperniata sull'idea di *chemin mélodique* (percorso melodico). Dopo aver classificato gli intervalli in relazione a quattro tipi di tensione posizionale — *active extravertie*, *passive introvertie*, *active introvertie*, *passive extravertie* ("attiva estroversa", "passiva introversa", "attiva introversa", "passiva estroversa") — Ansermet tenta di quantificare la tensione di una melodia calcolando dapprima la tensione esistente fra le due singole unità fraseologiche e valutandone poi la tensione globale (Ansermet 1961, I, p. 237 sgg.). Tuttavia nessun metodo analitico di utilità pratica è scaturito da questa o da altre indagini fenomenologiche, come quelle compiute verso la fine degli anni Sessanta da Philip Batstone (1969) e Alfred Pike (1970).

Parallelamente a queste nuove tendenze, c'è stato un crescendo delle analisi di tipo linguistico, una lieve flessione degli studi legati alla teoria dell'informazione, un'ininterrotta produzione di "analisi funzionali", e un costante recupero dell'analisi schenkeriana. Tra i numerosi lavori basati su metodologie eccentriche va ricordato uno studio di Albert B. Lord (1960) sull'epica jugoslava, che prende le mosse dalla nozione di composizione orale ed esamina il meccanismo con cui un cantore crea o ricrea spontaneamente una melodia. La tesi che si tratti di un meccanismo operante mediante "temi" e "formule" risale sostanzialmente al filologo classico Milman Parry — l'autore di *The making of homeric verse* [La fattura del verso omerico] (1971), e s'incentra sull'attitudine delle "formule" a raggrupparsi in "sistemi". Le alternative generate da questi ultimi consentirebbero al cantore di adeguarsi alle varie situazioni metriche della poesia che sta creando. Benché applicata da Lord in maniera limitata, questa ipotesi è stata ripresa da Leo Treitler (1974) nell'analisi del canto gregoriano.

Come si è già accennato, riferimenti alla teoria matematica degli insiemi ricorrono nella tecnica compositiva di Webern già negli anni Trenta, per non parlare dei "tropi" di Josef Hauer (1883-1959), antecedenti di vent'anni. E se ne trova traccia anche negli scritti di René Leibowitz (1949), Josef Rufer e George Perle. Maggior significato, tuttavia, rivestono la teoria degli esacordi proposta nel 1955 dal musicista americano George Rochberg e le prospettive compositive tracciate da Pierre Boulez in due libri pubblicati dieci anni dopo (Boulez 1964, capitolo II; 1966, seconda parte). Ma la formulazione più pertinente di una teoria musicale degli insiemi si deve agli scritti pubblicati da Mil-

ton Babbitt (1955; 1960; 1961; 1972), nonché a quelli apparsi nel 1959-61 e nel 1966-67 sul «Journal of Music Theory» a firma di Donald Martino, David Lewin e John Rothgeb. Peraltro i contributi di Babbitt — che si valgono in particolare della nozione matematica di “gruppo” — appartengono più alla teoria della composizione che all’analisi, sebbene egli si sia occupato dei problemi armonici della musica dodecafonica, della funzione che vi svolgono le configurazioni melodico-ritmiche e dell’interazione delle loro componenti in ambiti temporali più estesi. L’applicazione della teoria degli insiemi alla musica seriale si basa sulla nozione di “insieme ordinato”: quello le cui componenti corrispondono a un ordine intrinsecamente stabilito. Ma una nozione più genericamente applicabile all’analisi musicale, soprattutto all’analisi di composizioni atonali non seriali, è quella di “insieme non ordinato”, ossia l’insieme che consta di un semplice raggruppamento di elementi. In tal senso, il contributo analitico più significativo è venuto da Allen Forte (1964; 1965; 1972; 1973). Egli ha sviluppato la nozione di “insieme di classi di altezze” (*pitch-class set*: un insieme di cui si considerano le note a prescindere dall’ottava di appartenenza) e delle relazioni che a un tale insieme fanno capo, così da includervi la confluenza di più insiemi in “complessi” o “sottocomplessi” (un “complesso” è formato da tutti gli insiemi che sono in relazione di inclusione con un dato insieme centrale). Questo ampliamento concettuale ha permesso di prospettare un tipo di organizzazione analogo a quella tonale, in quanto rende evidenzabili la coerenza interna di strutture musicali di ampio respiro e i legami intercorrenti fra le loro sezioni. Forte ed altri sono ricorsi a questa teoria per analizzare opere atonali di Schönberg, Webern, Berg e Stravinskij come il *Wozzeck* e il *Sacre du printemps*, che sono stati oggetto di due analisi integrali di grandi proporzioni (rispettivamente Schmalfeldt 1983 e Forte 1978).

L’uso dell’elaboratore ha facilitato Forte nel suo inventario dei “complessi di insiemi”, e lo ha messo in grado, oltre che di effettuare analisi a livello di insiemi e di “complessi di insiemi”, di fissare una “sintassi” delle composizioni analizzate, aprendo la strada alla definizione di una sintassi degli stili individuali (Forte 1966a). Il suo metodo è stato variamente utilizzato per l’approntamento di programmi di analisi per microelaboratori, e alcuni programmatori ne hanno autonomamente tratto e messo in commercio almeno un programma per “elaboratori familiari”. Comunque l’impiego musicologico dell’elaboratore risale, al più tardi, al 1949, quando Bernard H. Bronson pubblicò le melodie delle *English and Scottish popular ballads* raccolte nel 1882-98 da Francis J. Child, dopo averne analizzato, con l’ausilio di dati riportati su schede perforate, ambito vocale, metro, modalità, struttura fraseologica, schema del refrain, profilo melodico, anacrusi, cadenze e clausole finali. La misurazione di consimili informazioni quantitative e l’approntamento di tabulati statistici sono state le operazioni che l’elaboratore ha agevolato più immediatamente. Poi sono stati rapidamente elaborati “linguaggi” per codificare la musica in modo che esso potesse “leggerla” e nei primi anni Sessanta sono stati creati, in relazione alle esigenze del materiale musicale, speciali “programmi

interpreti" (atti, cioè, a tradurre in linguaggio-macchina le istruzioni codificate che l'utente impartisce all'elaboratore). Nel 1965 un importante articolo di J. Selleck e R. Bakeman ha illustrato due possibili strategie per l'analisi computazionale di strutture melodiche: l'una basata sul calcolo delle probabilità e derivata dalla teoria dell'informazione, l'altra derivata dalla linguistica e imperniata sulla comparazione e la classificazione di unità melodiche.

In questi stessi anni vanno registrati due importanti eventi editoriali. Il primo è costituito dalla nascita (1966) della rivista «Computers and the Humanities», che fino agli anni Settanta — quando rinunciò all'informazione bibliografica e si limitò ad articoli e recensioni — pubblicò non solo materiali sull'utilizzazione musicologica degli elaboratori, ma anche elenchi di ricerche in corso. Ciò consentì agli studiosi di venire a conoscenza delle ricerche altrui nel proprio settore e li incoraggiò a collaborare tra loro. Il secondo evento editoriale è la pubblicazione — curata nel 1967 da Harald Heckmann — di una raccolta di saggi sul tema dell'elaborazione elettronica di dati musicologici: un volume che traccia un esauriente spaccato della problematica relativa, senza dimenticare i "linguaggi" per la codificazione della musica, le strategie per l'analisi computazionale, una campionatura di analisi specifiche e articoli su questioni più generali. Tra il 1960 e il 1970 il dibattito sull'utilizzazione della teoria dell'informazione ha registrato i contributi di Calvert Bean (1961), Werner Meyer-Eppeler (1962), Lejaren A. Hiller e Franz Winckel (1964), Jens Brincker (1970). Ma lo studio matematico-musicale più significativo si deve al compositore Iannis Xenakis con il suo libro *Musiques formelles* [*Musiche formalizzate*] (1963). La convinzione con cui Xenakis illustra qui il calcolo delle probabilità, la stocastica, la catena di Markov, la teoria dei giochi, concentrandosi sui mezzi compositivi e ricorrendo all'analisi soprattutto per delineare i mezzi da lui stesso esperiti, non toglie che egli prospetti un quadro generale dove la musica si situa su un piano più universale, aperto a indagini basate su leggi ben precise. In linea con la tradizione teorica di un Messiaen, e in polemica con le analisi musicali di tipo cibernetico e linguistico (da lui definite elementari e pseudo-oggettive, nonché condannate a proporre «vizzie assurdità»), Xenakis si propone di sostituire al pensiero "lineare" della tradizione musicale «un mondo di masse di suono, di vasti addensamenti di eventi sonori, di nuvole e galassie governate da parametri inediti, quali la densità, il grado d'ordine interno, il tasso di trasformazione»⁶. E riferisce gli elementi dell'architettura musicale a tre distinte categorie: *hors-temps*, *temporelles*, *en-temps* ("extratemporali", "inerenti all'organizzazione temporale", "realizzantesi nel tempo"), dove l'ultima categoria corrisponde all'applicazione nel tempo della prima. A parte le sue disquisizioni sulla musica greco-antica e su quella bizantina, Xenakis presenta soltanto un esempio di analisi attuata con i metodi da lui proposti: una battuta e mezza dell'"Appassionata" di Beethoven esaminata con il ricorso all'algebra vettoriale: «Un linguaggio operativo che consente, da un lato, l'analisi dei lavori del passato e, dall'altro, costruzioni inedite rese possibili dall'attivazione reciproca delle componenti [vettoriali]»⁷.

Un libro che esteriormente presenta molti tratti in comune con quello di Xenakis è il *Traité des objets musicaux* [*Trattato degli oggetti musicali*] (1966) di Pierre Schaeffer. Esso non ha nulla a che fare con qualsiasi tipo di analisi convenzionale, essendo piuttosto una disamina delle materie prime dell'esperienza musicale, un tentativo di presentarne una tipologia completa dei suoi materiali sonori e di scoprirne le leggi generali. Come il lavoro fenomenologico di Ansermet, citato più sopra, anche questo di Schaeffer è suffragato da rinvii all'acustica e alla filosofia (sia lui sia Ansermet hanno affrontato le rispettive problematiche con una formazione tecnica specifica) e fa perno sull'"esperienza musicale". Maggiore concretezza riveste il *solfège des objets musicaux* [solfeggio degli oggetti musicali] da lui messo a punto, che in pratica è un metodo per la descrizione dei suoni complessi basato su sette "criteri di percezione musicale": massa (una nozione chiave del pensiero teorico di Schaeffer), dinamica, timbro armonico, profilo melodico, profilo di massa, granulosità (*grain*), vibratilità (*allure*) (Schaeffer 1966, p. 584 sgg.).

I volumi di Xenakis e Schaeffer presuppongono il lavoro di squadre di esperti: da un lato i matematici, gli ingegneri elettronici, gli psicologi e i filosofi dell'*Équipe de Mathématique et d'Automatique Musicales* (EMAMu) diretta da Xenakis, dall'altro i tecnici della Radio francese coordinati da Schaeffer. Sede di entrambi i gruppi è Parigi, dove Pierre Boulez ha riunito presso il Centre Georges Pompidou un'*équipe* di specialisti ancora più consistente, che opera presso l'*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), inizialmente organizzato in un dipartimento strumentale e vocale diretto da Vinko Globokar, un dipartimento elettronico ed elettroacustico diretto da Luciano Berio, un dipartimento sintetico e analitico diretto da Jean-Claude Risset in stretta collaborazione con l'EMAMu, e un'unità "mobile" diretta da Diego Masson. Con questi tre gruppi francesi la storia dell'analisi musicale registra la sua fase più iniziatica. Ma non dovrebbero essere dimenticati, in quanto anch'essi rappresentativi del più raffinato pensiero analitico, gli studi di analisti e compositori operanti presso l'università americana di Princeton; gli scritti pubblicati negli anni Settanta da Babbitt, Peter Westergaard e altri; le esperienze compiute nel campo degli elaboratori, per esempio, da Tobias D. Robinson, Eric Regener e Hubert S. Howe; le *Meta-Variations* scritte da Benjamin Boretz per quella palestra di discussioni teorico-musicali che è la rivista «*Perspectives of New Music*» (da lui stesso fondata a Princeton nel 1962, insieme a Arthur Berger, e poi diretta con altri fino al 1982): una panoramica in quattro puntate dei "modelli" musicali esistenti che alla disamina delle loro basi concettuali, percettive e teoriche fa seguire l'analisi di opere specifiche.

Alla dimensione iniziatica dell'analisi musicale appartiene di diritto anche un'altra *équipe* istituzionalizzata: il *Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale* dell'Università di Montréal, diretto da Jean-Jacques Nattiez. La costituzione del gruppo e la pubblicazione di una serie di monografie analitiche da esso curate coronano quindici anni di sviluppo della semiologia musicale, il filo rosso dei quali è rappresentato dai brillanti contributi saggistici di Ruwet. Nel

più importante, *Méthodes d'analyse en musicologie* [Metodi di analisi in musicologia] (1966), egli prende una semplice melodia (un canto penitenziale del Duecento) e la sottopone a una sommaria segmentazione. Dopodiché passa i segmenti melodici così ottenuti al vaglio di una serie di regole trasformazionali che gli permettono di individuare affinità ed equivalenze. Il successo di questa operazione — il cui risultato è un'analisi della struttura fraseologica equivalente a una sintassi della melodia — non sta tanto nella qualità dell'analisi espletata quanto nel procedimento esatto e verificabile con cui è stata condotta. Questo saggio di Ruwet ha dato il via a una disputa tra semiologi, incerti se, nell'adottare una prassi analitica così meccanica, si dovesse cominciare dalle unità musicali di grandi dimensioni e finire con un'analisi a livello microscopico, oppure cominciare con una segmentazione microscopica e risalire progressivamente alle unità formali più estese attraverso l'identificazione dei segmenti equivalenti (quelli, cioè, diversi nei dettagli — e quindi dissimili, se analizzati da una macchina — ma dotati di un'identica funzione sintattico-musicale). Personalmente Ruwet aveva scelto la via di mezzo: era partito da unità di dimensione media (da lui identificate con il "niveau [livello] I"), le aveva ridotte per suddivisione raggiungendo un "niveau II" e poi, risalito al "niveau I", aveva combinato fra loro le unità che lo componevano in modo da ottenere il "niveau 0", il livello della grande dimensione. A spuntarla è stato il secondo degli orientamenti citati. E infatti Nattiez ha prodotto analisi assai approfondite (per esempio di *Density 21,5* di Varèse) partendo dalla segmentazione a livello microscopico (Nattiez 1975a; cfr. anche in questo volume cap. IV, paragrafo 8 ed ess. 40-42). Negli stessi anni, contributi alla problematica semiologica sono venuti da Simha Arom (1969), François-Bernard Mâche (1971), David Lidov (1975), Umberto Eco (1975) ed Elisabeth Morin (1979), i due ultimi, rispettivamente, autori di una *Teoria di semiotica generale* che compendia un'importante serie di scritti precedenti, e di un saggio sull'analisi semiologica comparata. Contemporaneamente la rivista francese «Musique en jeu» (1970-78) concedeva ampio spazio alla semiologia della musica, i cui frutti maggiori annoverano oggi lo studio di Nattiez sull'edizione del *Ring des Nibelungen* presentata nel 1975 a Bayreuth, nell'allestimento di Patrice Chereau e sotto la direzione di Boulez (Nattiez 1983; ma cfr. anche Nattiez 1985) e l'analisi integrale di *Sinfonia* di Berio pubblicata nel 1985 da David Osmond-Smith. Il tentativo di organizzare su basi strutturaliste un'analisi musicale meramente auricolare — compiuto nel 1973 da Enrico Chiarucci — è rimasto isolato. Ma una teoria sistematica relativa a questo tipo di analisi — al momento colpevolmente negletto — si imporrà fatalmente non appena si potranno davvero immettere negli elaboratori elettronici materiali sonori a scopi analitici (su ciò cfr. il paragrafo seguente).

Un quadro utilissimo delle applicazioni musicologiche dell'elaboratore e dei loro sviluppi è stato complessivamente fornito nel 1970 da altri due volumi miscellanei, *Musicology and the computer* [Musicologia e computer] e *The computer and music* [Il computer e la musica], rispettivamente curati da Barry S. Brook e Harry B. Lincoln. Tra le più importanti ricerche in corso fin dalla metà degli

anni Sessanta va ricordata quella di Björn Lindblom e Johan Sundberg (1969), che, pur muovendosi ancora sulla linea delle prime applicazioni dell'elaboratore, lo hanno fatto a un livello assai più evoluto. Il loro lavoro, che combina sintassi linguistica e calcolo delle probabilità, comporta l'analisi di semplici canzoncine infantili, l'elaborazione di diagrammi "ad albero" delle relative strutture melodiche (per questo tipo di diagramma, v. gli ess. 26-27 e 42) e, a titolo di verifica, la ricostruzione sintetica di tali melodie in base alla sintassi che se ne è ricavata (sugli sviluppi successivi di quest'ordine di problemi, cfr. il prossimo paragrafo).

Ai congressi della Società Internazionale di Musicologia del 1972 e del 1977, Norbert Böker-Heil ha illustrato tecniche computazionali estremamente raffinate, che consentono di analizzare le caratteristiche stilistiche di una composizione, e quindi di definire e differenziare gli stili personali di singoli compositori. La definizione di quello di Josquin Desprez tramite elaboratore è stato l'obiettivo di un progetto realizzato presso l'Università di Princeton tra il 1963 e gli ultimi anni Settanta, sotto la direzione di Arthur Mendel e Lewis Lockwood. Il programma di ricerca comprendeva, tra l'altro, lo studio di tutte le combinazioni verticali (ossia di tutti gli eventi armonici, non importa se incidentali) e di tutte le figurazioni contenenti "ritardi". Inoltre era in grado di collazionare le varianti di uno stesso pezzo conservato in fonti diverse, determinando una stemmatica delle fonti stesse e la loro affidabilità relativa. Contemporaneamente, l'Università di Chicago attivava sotto la direzione di Lawrence Bernstein un programma di ricerca computerizzata di proporzioni consimili, ma concernente il repertorio delle *chansons* del sedicesimo secolo.

In questi stessi anni anche l'analisi stilistica ha conosciuto un incremento di interesse. Nel 1966 usciva *A history of musical style* [Storia dello stile musicale] di Richard Crocker e nel 1970 *Guidelines for style analysis* [Direttive per l'analisi stilistica] di Jan LaRue. Quest'ultimo testo fissa un tipo di traccia analitico-stilistica, che consente di esaminare le varie componenti di un'opera musicale o di uno stile sottoponendole a vari "ingrandimenti" (sono previste tre dimensioni: piccola, media e grande) e aiuta poi a comprendere le funzioni e le relazioni di ciascuna componente rispetto alle altre. Le componenti previste sono cinque: "sonorità", "armonia", "melodia", "ritmo" e "sviluppo formale"; ossia: quattro elementi parziali (*contributing elements*) e un quinto elemento, che risulta dai precedenti e li coordina (*combining and resultant element*), a sua volta suddivisibile in "movimento" e "forma". Quanto alla correlazione fra questi cinque elementi, LaRue introduce, riportandone la definizione del *Webster Dictionary*, la nozione di "concinnità", cioè di «adattamento ingegnoso, di reciproca compatibilità di parti». L'ottica in cui si pone LaRue è pragmatica e ancorata al senso comune. L'uso di espedienti mnemonici, l'immediatezza e la simmetria classificatoria, la valutazione orientata da coppie di opposizioni elementari ("coloristico-direzionale", "attivo-statico" ecc.), il carattere monoplanare dell'analisi (le tre "dimensioni" anzidette non hanno alcun rapporto con i "livelli" strutturali d'uno Schenker); tutto ciò si indirizza

alla immediata pratica analitica, in modo da non travalicare le valutazioni personali dell'analista ma da controllarle e canalizzarle. Né va dimenticato l'utile contributo di LaRue alla rappresentazione grafica degli stili, grazie all'elaborazione di un codice mutuato dall'analisi grammaticale e composto di lettere, numeri, parentesi, che gli consente di disegnare con una sorta di limpida stenografia i contorni di un pezzo, mentre un espediente grafico definito *timeline* [linea del tempo] permette di tracciare un diagramma della sua struttura ritmico-formale segnalandone altresì le caratteristiche della trama sonora (sul metodo di LaRue, cfr. cap. IV, paragrafo 6).

Tra le varie tendenze degli anni Sessanta e Settanta vanno annoverate le ricerche di un buon numero di studiosi interessati al problema della proporzionalità delle strutture musicali, e in particolare alla possibilità di analizzarle in base al principio della "sezione aurea". Benché scettico sul significato generale che tale principio poteva aver avuto per i classici, a Tovey era già capitato di osservare che il primo movimento del *Quartetto per archi in fa diesis maggiore* op. 50 n. 5 (Hob. III/48) di Haydn era scomponibile sotto ogni aspetto in sezioni auree (Tovey 1935-39, I, p. 19). Ma il primo studioso interessato a ricerche sistematiche sulla proporzionalità, nella produzione di un compositore illustre, è stato l'ungherese Ernő Lendvai (1955). La polivalente presenza del principio della sezione aurea in diversi pezzi di Bartók è stata da lui dimostrata con attente misurazioni dello scorrimento del tempo. Misurazioni che sono consistite, in pratica, nel computo delle crome delle partiture analizzate e hanno tenuto conto della speciale proprietà della cosiddetta "serie di Fibonacci" (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...), per cui il rapporto tra due numeri successivi (per esempio, 8:13 o 34:55) è assai prossimo ai valori della sezione aurea. Altri studi di "analisi proporzionale" — come si è finito per denominarla — sono stati condotti su altri compositori, soprattutto da Marianne Henze (1968), Ernest Sanders (1975), Brian Trowell (1978-79) e Roy Howat (1983), che si sono occupati, rispettivamente, di Ockeghem, Vitry, Dunstable e Debussy. Con una sfumatura esoterica in più, Marcus van Crevel (1959; 1964) e Ulrich Siegele (1978) hanno posto in relazione le sezioni auree riscontrate nella musica di Obrecht e Johann Sebastian Bach con speciali numeri cabalistici (888, ad esempio, è un numero associato al nome greco di Cristo) o con numeri desunti da computi più semplici sulle lettere dell'alfabeto (per cui, ad esempio, B-A-C-H = $2 + 1 + 3 + 8 = 14$), la cui presenza in un pezzo può essere parimenti individuata contando gli impulsi metrici. L'attendibilità di questo tipo di analisi si basa su due fattori: la frequenza e la coerenza con cui un certo compositore risulta essere ricorso a sezioni auree ed escogitazioni numerologiche in buona parte della sua musica e/o l'esistenza di elementi circostanziali che permettono di evincere un suo personale interesse per tali espedienti: annotazioni e correzioni autografe dei suoi pezzi, che siano basate su calcoli numerici; sue conoscenze e inclinazioni matematiche; sua consapevolezza di altre espressioni artistiche ispirate a principi numerologici.

Negli anni Sessanta, anche l'impostazione analitica di Réti e Keller ha cono-

sciuto nuovo impulso grazie a due libri di Alan Walker (1962; 1966). Il primo sostiene la validità delle forme “a specchio” e introduce nella teoria dell’unità motivica le idee freudiane di “repressione” e “associazione preconsua”. Il secondo è dedicato alla critica musicale e raccoglie abbondanti materiali analitici, approfondendo ulteriormente l’impostazione freudiana ed evidenziando soprattutto le “forze fondamentali e onnipervasive” operanti nella creazione musicale. Qui Walker fornisce un’utile spiegazione di un aspetto chiave del pensiero teorico di Hans Keller: la nozione di *historical background* [retroterra storico], ossia la consapevolezza storica e la competenza stilistico-musicale con cui ciascun ascoltatore affronta l’esperienza musicale concreta.

Il lavoro analitico dei proseliti di Schenker continuava intanto a pieno ritmo. Per iniziativa di Felix Salzer e William J. Mitchell, appariva nel 1967 «Music Forum», una pubblicazione aperiodica riservata ad ampi scritti analitici, i cui numeri non hanno mai mancato di ospitare contributi basati su tecniche schenkeriane. La serie riveste particolare importanza per la presenza di scritti che tentano di estendere tali tecniche a musiche diverse da quelle per cui erano state elaborate: dalla musica medievale e rinascimentale (Salzer [1967], Bergquist [1967], Schachter [1970]) a quella tardoromantica (Mitchell [1967], Bergquist [1980]), dalla produzione contemporanea (Travis [1970]) al folklore extraeuropeo (Loeb [1976]). Tra gli studi non schenkeriani pubblicati in «Music Forum» c’è stato, nel 1970, un saggio magistrale di Lewis Lockwood sull’autografo della *Sonata per vcl. e pf.* op. 69 di Beethoven, un saggio che si propone come un raro amalgama di musicologia storica e metodologia analitica.

Il terzo volume di Leonard B. Meyer, *Explaining music* [*Spiegare la musica*] (1973) propone un tipo di discorso sulla musica che l’autore definisce “analisi critica”. Esso non mira a svelare i principi che regolano gli stili e le strutture, come fa la teoria musicale (a cui Meyer assimila l’analisi musicale pura). Tende bensì a spiegare ciò che rende unica una determinata opera musicale, secondo un progetto che presenta molte affinità con l’aspirazione di Joseph Kerman a una critica musicale di rango superiore, capace di soppiantare la musicografia “positivistica” (cfr. il paragrafo 3 di questo capitolo). In questo libro Meyer si allontana dalla nozione gestaltica di “aspettativa”, orientandosi verso quella di “implicazione”. In tal senso, il critico che intende spiegare una composizione guarderà al modulo costruttivo che la sottende, alle implicazioni suggerite dall’organizzazione melodico-ritmico-armonica, alle probabilità e condizioni del loro realizzarsi. L’impostazione di Meyer è stata ripresa da un suo allievo, Eugene Narmour (1977), che ha fissato un nuovo modello, basato sull’“implicazione-attuazione”. Secondo lui, ogni configurazione musicale comporta implicazioni ben definite, per quanto concerne la sua prosecuzione immediata. Ed esse sono polivalenti, giacché riguardano lo specifico modo di procedere del pezzo in esame — che Narmour chiama *idiostructure* (struttura idiomatrica) — non meno che il suo contesto stilistico, da lui indicato come *style structure* (struttura stilistica). Senonché, come risulta dalla precedente citazione di Meyer, tutti i parametri di un evento musicale hanno implicazioni loro proprie. In una

certa misura, dunque, le implicazioni in gioco in un certo momento sono destinate a contraddirsi reciprocamente; esse si attuano solo in parte e quelle non attuate restano virtuali. Così l'attuazione comporta una situazione di "chiusura", mentre la non-attuazione comporta una situazione di "non-chiusura". Il modello descritto, la cui applicazione consente a Narmour osservazioni assai perspicaci sull'evoluzione degli stili musicali, è stato messo a punto nell'ambito di un'aspra polemica contro la teoria schenkeriana. Egli ne ha tuttavia preannunciato una formulazione più autonoma e compiuta.

Tra le molte pubblicazioni metodologicamente indipendenti degli anni Sessanta e Settanta, emergono il volume in cui Robert Donington (1963) ha proposto un'interpretazione junghiana del *Ring des Nibelungen* di Wagner; l'indagine "cantometrica" condotta da Alan Lomax (1968) sulla scorta di una griglia classificatoria non molto diversa da quella ideata da LaRue, ma applicata all'analisi di musiche extraeuropee (su ciò cfr. anche cap. IV, paragrafo 6); i lucidi libri che Charles Rosen ha dedicato allo stile del classicismo viennese (1971) e alle forme-sonata (1980), nel secondo discutendo con piglio toveyano la prassi corrente all'epoca delle forme in esame e formulando, con gustosa *verve* espositiva, perspicue proposte analitiche.

Da segnalare, infine, alcuni utili lavori di sintesi, soprattutto quello di Hermann Beck, *Methoden der Werkanalyse* [Metodi per l'analisi di opere musicali] (1974), che, con qualche parzialità verso i contributi in lingua tedesca, offre un sistematico resoconto degli sviluppi della metodologia analitica dai suoi esordi fino ai primi anni Settanta. A Diether de la Motte si deve invece *Musikalische Analyse* [Analisi musicale] (1968): ingegnosa campionatura di diversi punti di vista analitici, ciascuno dei quali "monitorizzato" da una presentazione di Carl Dahlhaus. Dal canto suo quest'ultimo ha prodotto con la sua scuola una quantità di fondamentali studi sulla storia della teoria musicale, tra cui *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts* [La teoria della composizione in Francia nel diciannovesimo secolo] (1983) di Renathe Groth, e *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* [La teoria musicale nei secoli diciottesimo e diciannovesimo] (1984) dello stesso Dahlhaus. Una importante rivalutazione dei metodi di Riemann, Kurth e Schenker, nonché della letteratura analitica successiva al 1940, è stata proposta all'inizio degli anni Ottanta da Hellmut Federhofer (1981).

6. Verso gli anni Ottanta: le grammatiche della musica

Nel vasto settore della teoria della musica, i tardi anni Settanta hanno coinciso con un risveglio d'interesse che si è manifestato nella istituzione di nuove società di teoria musicale non meno che in una quantità di nuove riviste, alcune delle quali fondate da laureati di università americane. Nel 1975 hanno iniziato le pubblicazioni sia «Theory and Practice», rivista di due associazioni studentesche dello stato di New York, sia «In Theory Only», organo della Michigan Music Theory Society. Entrambe ospitano articoli analitici ispirati so-

prattutto ai metodi di Forte e di Schenker, come l'«Indiana Theory Review», che ha fatto loro seguito nel 1978. Quanto alle nuove istituzioni, la più importante è la Society of Music Theory, che è stata fondata nel 1977 e cura dal 1979 la pubblicazione di «Music Theory Spectrum». In Inghilterra è uscita nel 1982 una rivista dedicata specificamente a scritti analitici (la prima dai tempi di Schenker): «Music Analysis», legata al King's College di Londra e caratterizzata da una gamma assai ampia di orientamenti teorici e metodologici. Per quanto riguarda la musica contemporanea, ampio spazio a contributi analitici è riservato dalla «Contemporary Music Review», il cui primo numero è uscito a Nottingham nel 1984. L'anno dopo è stata varata negli Stati Uniti una collana monografica diretta da Lewis Lockwood — *Studies in Musical Genesis and Structure* — mirante a coniugare l'analisi all'indagine su fonti musicali e abbozzi compositivi. Nel 1986, infine, è apparso in Germania il primo numero del periodico «Musiktheorie»⁸.

A un'altra università americana, quella del Michigan, riporta una teoria delle strutture musicali di grande efficacia e solido impianto: quella formulata da Wallace Berry in *Structural functions in music* [Funzioni strutturali nella musica] (1976). Pur riprendendo chiaramente da Schenker i concetti di "gerarchia", "livello" e "linearità", Berry si mantiene decisamente indipendente sotto il profilo operativo e terminologico. La sua teoria s'impenna su quattro nozioni fondamentali: *progression*, *recession*, *succession*, *stasis* ("avanzamento", "regressione", "continuazione", "stasi"), le prime tre corrispondenti ad altrettante sfumature del senso direzionale di una composizione, l'ultima all'assenza di direzionalità. Per indicare un movimento direzionale non meglio determinato Berry adotta il termine *fluctuation* (fluttuazione), sicché una *progressive fluctuation* equivarrà a un allontanamento da un punto di partenza dato e comporterà un incremento di tensione, mentre una *recessive fluctuation* equivarrà al ritorno al punto di partenza e implicherà una tensione decrescente. È la "fluttuazione" che rende sensibili le distanze temporali e stimola impressioni di stabilità o d'instabilità. Né tale nozione si applica solo al percorso tonale di una composizione, perché concerne anche il suo impianto ritmico e metrico o l'intreccio delle voci. Questo, ad esempio, è interessato da una *progressive fluctuation* quando viene ad accentuarsi l'indipendenza delle voci che lo costituiscono (una "fluttuazione" del genere si misura in base a un certo grado di indipendenza delle varie voci, preso come punto di riferimento), quando aumenta la densità dell'intreccio stesso, o quando si verifica una dilatazione nella disposizione delle note all'interno di un dato ambito frequenziale. Queste modifiche della trama sonora possono agire in parallelo o in antitesi, in rapporto di complementarità o di compensazione (due possibilità, queste, che si verificano rispettivamente quando "fluttuazioni" di segno contrario si combinano fra di loro o un tipo di "fluttuazione" ne bilancia un altro). Berry ha approntato una classificazione dettagliata dei vari tipi di contesti sonori, sicché il concetto di gerarchia di livelli può essere applicato alla struttura della trama musicale non meno che alla struttura tonale. In questo modo, un certo apice della complessità struttu-

rale di un pezzo diventa valutabile alla stregua di un obiettivo di lungo termine, mentre altri punti culminanti si prospettano come ausiliari o preparatori nei suoi riguardi. Donde la possibilità di individuare una "struttura profonda" sia nella tonalità sia nella trama sonora.

Secondo Berry, ogni aspetto (o "elemento") della materia musicale può subire, nel corso di una composizione, cambiamenti atti a trasformarlo in "elemento-struttura". Qualora tali "elementi-struttura" si dispieghino simultaneamente, l'interazione reciproca sarà decisiva dal punto di vista funzionale ed espressivo (Berry è sempre attento agli esiti espressivi della musica) perché ne dipenderanno la morfologia e il significato della composizione in esame. Ogni "elemento-struttura" — si tratti del profilo melodico o del ritmo armonico, del timbro strumentale o delle modifiche d'andamento — è anche un "elemento-ritmo" in quanto si articola e si snoda nel tempo secondo caratteristiche sue proprie. Quanto poi alla discussione del ritmo vero e proprio, Berry sottolinea l'esigenza di distinguere i diversi livelli delle unità metriche, così da cogliere l'estrinsecazione di quattro funzioni: la funzione degli impulsi che egli definisce "incoativi" (*initiative*) e che coincidono a qualche livello metrico con un accento; quella degli impulsi "reattivi" (*reactive*), che assorbono la forza degli accenti; e quelle degli impulsi anacrusici e cadenzali (*anticipative* e *conclusive*). Tali funzioni vengono poste in evidenza sia operando "riduzionisticamente" sulle durate, sia valendosi di appositi simboli grafici. Berry può così rappresentare funzioni ritmiche di lunga gittata e dimostrare l'organizzazione gerarchica del ritmo stesso.

Occupandosi della tonalità, egli riconosce la polivalenza degli eventi armonici, il fatto che una singola armonia può espletare funzioni diverse a differenti livelli della struttura musicale. Dietro la profondità concettuale significata dalla musica tonale c'è dunque la capacità della tonalità di irradiarsi su una molteplicità di piani. D'altra parte, pur servendosi delle nozioni di "tonicizzazione" e di "modulazione", Berry tratta i fenomeni tonali e lineari senza alcun riferimento alle strutture musicali del Sette-Ottocento. Ciò consente alla sua teoria di adattarsi a musiche di altre epoche con una duttilità sconosciuta alla teoria schenkeriana. E, in effetti, alcune delle sue analisi più riuscite riguardano musiche rinascimentali e novecentesche.

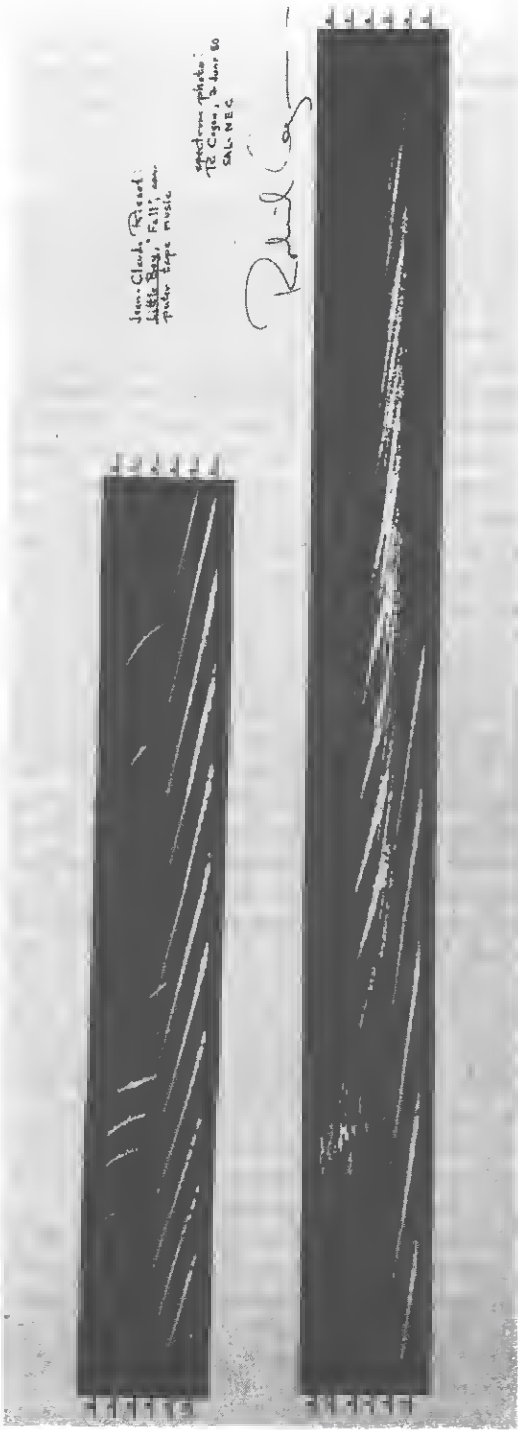
L'analisi della musica sotto il profilo materico è rimasta relativamente arretrata. Le uniche eccezioni sono rappresentate da Pierre Schaeffer, che ha dato un seguito al *Traité* del 1966 (cfr. il paragrafo precedente) con una *Guide des objets sonores* [Guida degli oggetti sonori] (1983), e da due studiosi norvegesi, Lasse Thoresen e Ulav Anton Thommessen, che all'inizio degli anni Ottanta hanno elaborato un linguaggio verbale e simbolico per la descrizione formalizzata delle qualità del suono. L'analisi fonologica, così come l'attuano i linguisti, ha fornito a Robert Cogan e Pozzi Escot il modello tramite cui indagare quello che essi chiamano il "profilo sonoro" (*sonic design*): ossia il modo in cui uno spettro acustico si conforma nello spazio musicale. Secondo la loro tesi, una composizione è un conglomerato di materiali sonori elementari non meno

che di materiali tonali e ritmici, e i compositori e le epoche della storia della musica sono spesso contraddistinti da "impronte digitali" acustiche, identificabili per mezzo di una tecnologia adeguata. Nel loro primo libro [Cogan-Pozzi Escot 1976] essi hanno proceduto ad analizzare, con uso brillante e ingegnoso di grafici, il timbro di singoli suoni o di ensemble strumentali. E hanno poi ripreso tale esperienza, congiuntamente allo studio di altre dimensioni sonore, nell'ambito di un proprio metodo di descrizione formalizzata delle strutture musicali. La tecnologia è venuta in loro aiuto sotto le specie di un'analisi dello spettro acustico messa a punto al Watson Research Center dell'IBM e praticabile presso il laboratorio di analisi acustica del New England Conservatory. Si tratta di una tecnica che consente di ottenere fotografie dello spettro acustico (quelle riprodotte nell'es. 25 corrispondono a un brano di *Little Boy*, composizione di *computer music* di Jean-Claude Risset) e di fotografare così l'intera sostanza fonica di una composizione. Questa tecnica è stata integrata da Cogan e Pozzi Escot con una teoria analitica, fortemente influenzata dalla linguistica di Jakobson e basata su un sistema di opposizioni binarie, che esplicita il valore probatorio di questi materiali fotografici. Cogan ha fornito una descrizione di tale teoria a corredo di una serie di analisi pubblicate nel 1984. Ma l'aveva già messa in pratica per un'analisi del *Sacre du printemps* di Stravinskij apparsa due anni prima su «Sonus», una nuova rivista sperimentale da lui diretta (Cogan 1982).

Alla fine degli anni Cinquanta, artisti e teorici dell'arte sono stati soggiogati dalle teorie linguistiche di Noam Chomsky. La sua prima opera importante, *Syntactic structures* [*Le strutture della sintassi*] (1957), è un lavoro pionieristico dove vengono presentati diversi modelli di sistemi generatori di enunciati linguistici naturali. Convintosi che tutti gli esseri umani posseggono una cognizione innata dei principi formali della sintassi, e che questa cognizione è "universale" nella misura in cui retrosta a tutti i linguaggi esistenti, egli ha poi sviluppato il più onnicomprensivo di quei modelli — il modello "trasformativale" — in *Aspects of the theory of syntax* [*Aspetti della teoria della sintassi*] (1965). Detto modello comprende — secondo la sua accezione iniziale — una serie di regole ordinate in tre gruppi o "componenti": il componente "struttura sintagmatica" (che ricava una struttura fraseologica di partenza, la cosiddetta "sequenza terminale", dalle categorie primarie "sintagma nominale" e "sintagma verbale" [SN + SV]); il componente "trasformativale" (che converte questa struttura fraseologica dall'attivo al passivo ecc.) e il componente "morfofonemico" (in cui i singoli suoni delle parole sono modificati secondo le esigenze della comunicazione linguistica: in inglese, ad esempio, *ride* + *en* diventa *ridden*)⁹.

Si tratta di un modello esemplato su quello che i matematici definiscono un "sistema formale", cioè dotato di quattro elementi fondamentali: (1) un certo numero di simboli, (2) regole atte a combinare i simboli in "espressioni", (3) combinazioni di simboli con funzione di assiomi, (4) regole atte a formulare "espressioni" a partire dagli assiomi. In un sistema siffatto il numero dei sim-

Es. 25. R. Cogan, *New images of musical sound* (1984), p. 109.



boli e delle regole è finito, ma il numero delle “espressioni” che se ne possono ricavare è infinito. Così la grammatica generativa di Chomsky si pone come un “sistema formale”, dove la serie finita di simboli e regole può generare un numero infinito di frasi grammaticalmente “ben formate” di un linguaggio naturale. Tale sistema è una grammatica di tipo “trasformatzionale” nella misura in cui postula l'esistenza di una “struttura profonda”, capace di parificare enunciati la cui “struttura esterna” può essere differente.

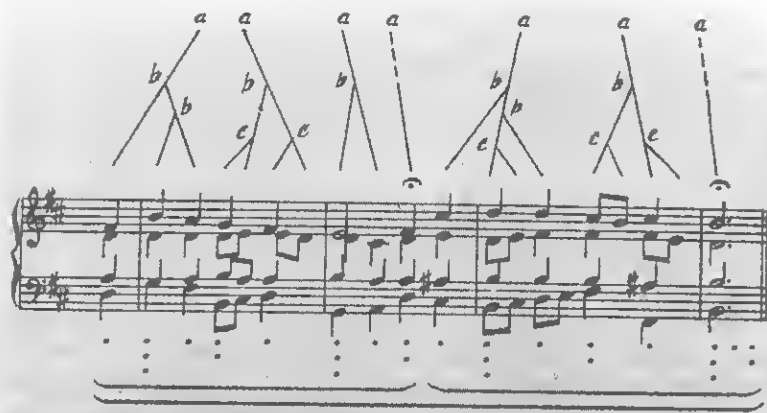
Sotto l'influsso di Chomsky, molti musicisti hanno cominciato a essere affascinati da domande del tipo: «La musica ha una “struttura profonda”?» e: «Esistono gli “universali” in musica?». Nel 1973 il direttore d'orchestra Leonard Bernstein ha dato una formulazione provocatoria a queste domande in un ciclo di conferenze, poi trasmesse per televisione e infine raccolte in volume (Bernstein 1976). Successivamente, in una serie di articoli iniziata nel 1977 e culminata in *A Generative Theory of Tonal Music* [Teoria generativa della musica tonale] (1983a), il compositore Fred Lerdahl e lo studioso di linguistica Ray Jackendoff hanno elaborato una teoria intesa principalmente a illustrare l'organizzazione che l'ascoltatore acculturato impone mentalmente ai segnali fisico-acustici della musica tonale. Facendo soprattutto riferimento all'“idioma” rappresentato dalla musica di Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, essi hanno compilato una grammatica che «formalizza la connessione istituita dall'ascoltatore fra l'involucro esterno di una composizione e la struttura che egli le attribuisce. Tale grammatica comprende un sistema di regole che assegna a ogni pezzo la sua analisi» (Lerdahl-Jackendoff 1983a, p. 3). Così, analogamente alla grammatica di Chomsky, il sistema risulta essere “mentalistico” (ossia interessato ai processi mentali anziché ai loro risultati concreti) e rappresentare, in fondo, un procedimento analitico dove la funzione generativa della teoria si risolve in un metodo per ricavare o verificare delle analisi.

Ma con la teoria di Chomsky c'è anche una somiglianza estrinseca, e sta nel fatto che quella di Lerdahl e Jackendoff comprende una serie di regole relative a “quattro componenti”. Stavolta si tratta di altrettante “dimensioni strutturali” della musica, dotata ciascuna d'una sua gerarchizzazione interna: (1) “struttura di raggruppamento” (*grouping structure*), (2) “struttura metrica”, (3) “riduzione nei periodi di tempo” (*time-span reduction*): una locuzione che va intesa in senso schenkeriano ma sottintende contemporaneamente criteri frequenziali e ritmici), (4) “riduzione dei prolungamenti” (*prolongational reduction*): una dimensione che considera il gioco di tensioni e distensioni colte istintivamente dall'ascoltatore di musica tonale). Ogni categoria è retta da due tipi di regole: le “regole di buona formazione” (*well-formedness rules*), da cui dipendono le possibili descrizioni strutturali di un pezzo, e le “regole di preferenza” (*preference rules*), che determinano, tra un certo numero di descrizioni possibili, quella che corrisponde alle preferenze dell'ascoltatore.

L'operatività di queste regole è evidenziata per mezzo di tre espedienti grafici: graffe orizzontali per la “struttura di raggruppamento”, serie di punti per quella “metrica”, diagrammi ad albero per la “riduzione nei periodi di tem-

po". Graffe e punti sono disposti sotto i pentagrammi e la loro stratificazione esplicita la gerarchia dei parametri corrispondenti. I diagrammi ad albero sono invece situati sopra il pentagramma (su scala ridotta, questa disposizione è illustrata nel prossimo esempio, che corrisponde a una "riduzione nei periodi di tempo" di portata circoscritta).

Es. 26. F. Lerdahl-R. Jackendoff, *A generative theory of tonal music* (1983), p. 132.



Quanto alla "riduzione dei prolungamenti", il relativo diagramma ad albero è integrato nei punti nodali da cerchietti pieni o vuoti, che segnalano il tipo di prolungamento corrispondente (debole o forte). Per entrambe le riduzioni i vari livelli vengono indicati anche su pentagrammi separati, dove sono adottate le convenzioni schenkeriane relative ai valori notali e alle legature, tratteggiate o continue (cfr. in questo capitolo il paragrafo 2). L'es. 27 riproduce un'analisi effettuata con questo metodo sul *Corale di Sant'Antonio*, attribuito in passato a Haydn (si tenga presente che il sistema superiore presenta già una lieve "riduzione" dell'originale)¹⁰.

Secondo Lerdahl e Jackendoff la grammatica da loro proposta è "idioma-indipendente", tale, cioè, da funzionare a prescindere dagli stili compositivi. Pertanto certe sue regole si configurerebbero come "universali" della percezione musicale, e potrebbero essere utilizzate per rappresentare aspetti innati della cognizione musicale.

Per la messa a punto della grammatica in questione non ci si è avvalsi dell'elaboratore. Tuttavia era prevedibile che i progressi registrati negli anni Sessanta e Settanta dalle ricerche sull'"intelligenza artificiale" avrebbero sollecitato a tradurre qualche sistema musicale automatico in programma d'elaborazione. Infatti, le regole di sistemi siffatti possono essere trasformate, sotto specie di sequenza di passaggi logici, in istruzioni da impartire all'elaboratore. E, una

Es. 27. F. Lerdahl-R. Jackendoff, *A generative theory of tonal music* (1983), p. 205.

The image displays a musical score with a complex syntactic tree diagram overlaid on the top staff. The tree is a hierarchical structure of nodes and branches, representing the generative process of the music. The nodes are labeled with letters (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The tree branches downwards from a single root node at the top, eventually connecting to the notes of the musical score. The score itself consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is written in a style that suggests a 20th-century composition, with various note values, rests, and dynamic markings. Below the main staff, there are several smaller staves, each containing a different musical element, possibly representing different layers of the generative process or different parts of the composition. The overall layout is clean and professional, typical of a scholarly publication.

volta che questo le esegua, producendo musica conforme alle regole di un sistema dato, la “buona formatività” delle regole stesse può essere verificata in modo intuitivo: attraverso la qualità del risultato musicale. Tra il 1962 e il 1967 Mi-

chael Kassler ha costruito un "sistema formale" che incorpora le regole delle tecniche prolungazionali di Schenker (cfr. in questo capitolo i paragrafi 1 e 2) (Kassler 1967, p. 97):

I simboli elementari [...] rappresentano le componenti della notazione musicale corrente; le regole di formazione selezionano, fra tutte le possibili sequenze di simboli elementari, quelle che sono [...] "ben formate" rispetto a questo sistema di notazione; ogni assioma è [...] un *Ursatz*; ogni regola di inferenza [...] specifica una tecnica di prolungamento; ogni verifica [...] corrisponde a una sequenza "S-derivativa" [*S-derivational sequence*: ossia una sequenza di livelli compositivi che inizia dall'*Ursatz* e finisce al "livello esterno"]; e ogni teorema [...] è una composizione "S-derivativa".

Il sistema di Kassler prevede tre assiomi (gli *Ursätze* 3-1, 5-1 e 8-1: cfr. in questo capitolo il paragrafo 2) e tredici regole di inferenza, relative alle tecniche prolungazionali dell'"arpeggio del basso", della nota di volta¹¹ ecc. Inoltre si limita alle tonalità maggiori e all'elaborazione di pezzi a due voci: fatto, quest'ultimo, che gli impedisce di tener conto dei procedimenti con cui Schenker ricavava le voci interne.

Un altro tentativo di mettere a punto un sistema di generazione automatica di pezzi musicali a partire dalle teorie schenkeriane è stato compiuto da Stephen Smoliar. In un articolo pubblicato sulla rivista «Computers and the Humanities» (Smoliar 1976), egli ha proposto un tipo di struttura-dati detta *linked list* (lista collegata) che rende estremamente agevole ricreare i processi trasformativi, inserendo o cancellando materiali all'interno dei dati musicali codificati, oppure copiandone una parte in altri punti (in tal caso si ha una "sottolista" della "lista" principale). In linea di principio l'impiego di "liste" è un modo eccellente per affrontare il problema della "struttura profonda" in musica.

La base teorica schenkeriana del sistema elaborato da James L. Snell nel 1979 tiene conto, invece, dei recenti lavori sul ritmo di Maury Yeston, Carl Schachter e altri (cfr. in questo capitolo il paragrafo 2). Il suo sistema ricorda quello di Kassler in quanto, stando alla sua prima elaborazione, considera soltanto le tonalità maggiori e genera unicamente musiche a due voci. Ma ne differisce per il fatto che compie effettivamente l'intero percorso dall'*Ursatz* al "livello esterno". A ogni "livello" viene generata una nuova struttura frequenziale e a certi "livelli" essa si combina con una nuova serie di durate (l'assetto metrico resta inalterato grazie ad appositi moduli d'accentuazione). Snell riconduce la grande varietà dei procedimenti trasformativi a un numero limitato di regole di derivazione frequenziale e a un'unica regola concernente distribuzione e durata. L'intero procedimento si configura come una struttura "ad albero", in cui gli elementi più prossimi al "livello esterno" sono ramificazioni di altri più prossimi al "livello profondo". Di qui la possibilità di incrementare parallelismi interni, dato che certi "rami" possono esser fatti dipendere da al-

tri soltanto in una fase iniziale e non nelle successive (il che produce simmetrie a livello macrostrutturale) ovvero soltanto nelle fasi conclusive (il che comporta simmetrie a livello motivico). Quanto al funzionamento complessivo del sistema, i risultati della messa in opera delle regole concernenti un determinato livello strutturale diventano i parametri per l'applicazione delle regole relative al livello successivo.

La modellizzazione formale dell'analisi schenkeriana si caratterizza per il fatto che le operazioni da cui dipendono meccanismi come la ripetizione e la successione lineare (*Zug*) possono essere richiamate più volte durante la realizzazione di un pezzo; ossia, mentre il processo di elaborazione compositiva (*Auskomponierung*) coinvolge via via i vari "livelli". Tutt'altro funzionamento, invece, avrebbe "un sistema formale" basato sui principi della semiologia musicale. Dovendo esso rappresentare il rovescio del tipico procedimento di segmentazione dell'analisi semiologica, la generazione di una melodia presupporrebbe che prima si stabilisse una serie di funzioni melodiche lungo l'asse temporale, e che poi si approntasse un lessico di segmenti melodici, si fissassero le regole per selezionarli e li si associasse a quelle funzioni. I primi a rendere pubblico un "sistema formale" di questo tipo sono stati nel 1973 Mario Baroni e Carlo Jacoboni. Laddove la teoria schenkeriana è già simmetrica rispetto alla partitura ultimata (l'elaborazione compositiva procede verso la partitura, ma l'analisi riduzionistica se ne allontana), la semiologia musicale è esclusivamente analitica. Sicché Baroni e Jacoboni si sono trovati nella necessità di sviluppare una teoria generativa, e lo hanno fatto rifacendosi a Chomsky. Prese le melodie usate da Johann Sebastian Bach per i suoi corali a quattro voci, essi hanno diviso ciascuna frase in tre funzioni: semiminima in levare, corpo centrale, cadenza; e hanno espresso le possibilità melodiche di ogni frase in trenta regole relative al concatenamento delle note. La tecnica adottata ricorda quella a cui è ricorso Lejaren A. Hiller negli anni Cinquanta (cfr. in questo capitolo il paragrafo 4): si fanno generare dall'elaboratore dei numeri casuali che inizialmente stabiliscono la lunghezza delle "frasi" e successivamente rappresentano le singole note; queste sono accettate nella melodia se conformi alle trenta regole anzidette, altrimenti le si esclude; tuttavia anche la loro accettazione è provvisoria: una volta generate due "frasi" reciprocamente compatibili, il tutto viene sottoposto a una serie di ventisei regole globali e, ove vi deroghi in misura inaccettabile, è respinto in blocco.

Già nel 1976 i due autori hanno tradotto questo loro sistema in una serie di programmi di elaborazione, non peritandosi di pubblicare alcune melodie da essi generate insieme al repertorio assunto a modello analitico (un corpus esclusivamente composto di melodie in maggiore, non modulanti e in metro binario). Successivamente essi hanno ammesso i limiti dell'esperimento e sono passati da un procedimento in cui le note sono direttamente generate al "livello esterno" a un procedimento di tipo "trasformatore". Esso prevede innanzitutto la determinazione di un "nucleo", che comprende la prima e l'ultima nota in tempo forte di una "frase"¹². Dopodiché entrano in gioco le "regole

di inserzione" attinenti alle note interposte: dapprima queste corrispondono a un disegno scalare ("scala nucleare"), ma poi ogni nota di questo disegno diventa base di possibili "deviazioni", ossia di figurazioni specifiche il cui carattere dipende dallo stile dominante (per i corali bachiani, tali figurazioni sono la ripetizione, l'appoggiatura, la nota di volta e la nota presa di salto). Tutto questo genera la cosiddetta "frase primitiva": una successione di intervalli ordinati secondo uno schema metrico, successione che — sottoposta a una successiva fase trasformativa, comportante modifiche e adattamenti a vari livelli — genera infine la "frase superficiale". Perché ciò accada, tuttavia, è necessario un piano preventivo che fornisca una descrizione astratta dell'intera melodia (da un nucleo generatore può infatti derivare più di una "frase primitiva" e lo stesso dicasi per ogni livello strutturale). A tale descrizione astratta spetta dunque di determinare il numero delle "frasi" della melodia, il grado della scala su cui ogni "frase" cadenzierà, il numero complessivo dei nuclei richiesti, il percorso per giungere a ciascuna "frase superficiale". Allora soltanto si potrà generare una melodia completa, e questa sarà dotata di forma, coerenza tonale, unità tematica.

Nell'ottobre 1982 si è tenuto a Modena un convegno sulle grammatiche musicali e l'analisi computazionale che, a parte questioni relative alla percezione e alla cognizione musicale, ha documentato i progressi nella messa a punto di grammatiche di stili e repertori musicali (tra questi i *Lieder* di Schubert, i canti eschimesi, le *chansons* del Settecento francese) nonché di grammatiche della prassi esecutiva. La questione che più di altre sembra proiettarsi nel futuro è forse quella della costruzione di "sistemi esperti" nel campo dell'analisi musicale. La locuzione definisce un programma di elaborazione in grado di effettuare un ragionamento sulla base delle informazioni di cui dispone, mettere a punto un insieme di regole empiriche (regole "euristiche"), prendere decisioni, rivedere costantemente le sue regole e ampliare il suo stock di conoscenze. Un sistema siffatto dev'essere in grado di motivare i suoi percorsi logici, quindi ha da essere trasparente in qualunque sua operazione. Otto Laske, che lavora da tempo all'applicazione musicale delle ricerche sull'"intelligenza artificiale" (Laske 1973, 1977a, 1981), ha riferito a Modena di un "sistema esperto" per l'analisi di musica monodica da lui stesso progettato per l'analisi di *Syrinx* di Debussy (Laske 1984). Tale sistema incamera dati musicali e li segmenta in "oggetti sonori", legge e analizza la partitura, escogita regole empiriche per stabilire come "pensare" al pezzo da analizzare, cerca "esempi" di modi di pensare analoghi, immagazzina i dati in contenitori di conoscenze (*frames of knowledge*) che possono essere integrati, rettificati, aggiornati. E poiché le sue proprie regole sono immagazzinate in contenitori siffatti, anche queste possono essere modificate alla luce delle esperienze compiute.

Il noto progetto giapponese ICOT¹³, che per gli anni Novanta prevede una quinta generazione di elaboratori, è ormai in fase di attuazione. È dunque probabile che le nozioni di "base cognitiva" e di "ingegneria cognitiva" finiranno per diventarci familiari. Quanto agli strumenti essenziali, vi provvederanno i

linguaggi computazionali di cui quell'ingegneria si avvale, come PROLOG. All'orizzonte viene così a profilarsi una prospettiva che può apparire stimolante o sgomentante, ma è comunque inevitabile: l'avvento di macchine capaci di sviluppare metodi "su misura" delle musiche che si danno loro da analizzare e di immagazzinare grandi quantità d'informazioni su tutte quelle analizzate.

IV

La metodologia dell'analisi

1. Introduzione

Per l'analisi musicale nel suo complesso sono state proposte varie classificazioni. Una assai diffusa contrappone l' "analisi stilistica" all' "analisi di opere specifiche", secondo una distinzione di cui abbiamo già rilevato all'inizio le motivazioni pratiche e l'inutilità teorica nel primo paragrafo del primo capitolo. C'è poi la classificazione proposta da Hermann Erpf (1949-51), che distingue l'analisi della tecnica compositiva (*satztechnische Analyse*), l'analisi psicologica (*psychologische Analyse*) e l'analisi dell'espressione (*Ausdrucksanalyse*). Pur non identificandovisi esattamente, questa tripartizione corrisponde all'incirca ai tre modi d'intendere il significato musicale teorizzati da Leonard B. Meyer (1967, p. 42 sg): il modo "formale", caratterizzato dall'importanza centrale attribuita «alle relazioni esistenti fra le unità strutturali che costituiscono un evento musicale», dalla ricerca di fattori come «la simmetria, l'equilibrio, [...] la proporzionalità», dall'essere sostanzialmente «qualcosa di statico»; il modo "cinetico-sintattico", che s'interessa alla musica in quanto "processo dinamico", oscillante fra «tensioni e stasi, instabilità e stabilità, ambiguità e chiarezza»; e il modo "referenziale", che illustra «concetti, azioni, passioni inerenti, al di là della musica, all'esperienza "reale"». Il primo modo s'incentra tendenzialmente sulla struttura musicale in se stessa (dove l'affinità con l'analisi della tecnica compositiva di Erpf), il secondo sulle reazioni dell'ascoltatore (il che richiama l' "analisi psicologica"), il terzo sull'interazione degli altri due, sulla comunicazione.

Grosso modo equivalente, ma neppure stavolta esattamente omologa, è la classificazione dei valori musicali in "autonomi" ed "eteronomi", per cui la musica è da un lato qualcosa da "comprendere e apprezzare per ciò che è", e dall'altro è vista come "una manifestazione parziale di qualche forza o principio cosmico", ovvero come "mezzo di comunicazione tra gli esseri umani". Dal canto suo, Carl Dahlhaus (1967a, p. 36) ha tracciato una quadruplici distinzione tra l' "analisi morfologica" (*Formen-Analyse*), che mira a spiegare «la

struttura di un'opera in termini di funzioni e relazioni delle parti e degli elementi»; l' "interpretazione energetica" (*energetische Interpretation*), che s'interessa di fasi motorie e curve di tensione; l'analisi gestaltica, che considera ogni composizione come una "totalità"; e l' "ermeneutica", ossia l'interpretazione della musica in chiave di stati emotivi e significati estrinseci. Peraltro la quarta categoria è distinta dall'analisi musicale vera e propria, il cui ambito viene ad essere ripartito fra le altre tre. E se la prima, la seconda e la quarta categoria corrispondono approssimativamente alle classificazioni di Erpf e Meyer, la terza riguarda le analisi basate su concezioni organicistiche.

L'inconveniente di tutte queste classificazioni sta nel fatto che le loro categorie non si escludono a vicenda. Si pensi alla produzione analitica di Hugo Riemann, che tutti citano come il primo esempio di analisi tecnico-morfologica. Fondamentalmente essa insiste sull'idea di una energia vitale (da Riemann variamente definita come *Lebenskraft*, *lebendige Kraft*, *energische Anstreben*) che fluisce ciclicamente attraverso la musica, esteriorizzandosi nel profilo delle frasi, nella gradazione delle dinamiche, nella fluttuazione dei tempi, nell'enfasi agogica. Ma questa idea è assai vicina a una concezione "cinetica" della musica e consiglierebbe di collocare le analisi di Riemann in due delle tre categorie di Meyer.

È dunque probabile che una tipologia onnicomprensiva dell'analisi musicale debba tener conto di molti assi di classificazione. Uno potrebbe senz'altro essere costituito dalle idee dell'analista intorno alla natura e alle funzioni della musica. Ciò però trasformerebbe in un secondo asse il modo in cui egli concepisce la musica nella sua realtà materiale, in un terzo la tecnica con cui interviene su una composizione, in un quarto la maniera in cui presenta i propri risultati analitici. Né sarebbero da escludersi assi sussidiari coincidenti, ad esempio, con gli obiettivi perseguiti dall'analisi, con il contesto in cui viene presentata, con il tipo di destinatario per il quale è stata pensata.

Sotto la dizione "modo di concepire la realtà materiale della musica" rientrerebbe la possibilità di prospettarsi una composizione (a) come una "struttura", una trama conchiusa di relazioni anziché come la sommatoria delle sue componenti; (b) come una concatenazione di unità strutturali autosufficienti; (c) come un campo di dati di cui individuare i moduli di ricorrenza; (d) come un processo lineare; (e) come una sequenza di simboli e di valori emozionali. Si tratta di cinque categorie in grado di annettersi sia le analisi morfologiche di un *Leichtentritt* o d'un Tovey sia quelle strutturalistiche e semiologiche; tanto le analisi dei vari Schenker, Kurth, Westphal, Riemann quanto quelle di tipo ermeneutico, stilistico o computazionale; così i metodi basati sulle teorie dell'informazione e delle proporzioni come le proposte metodologiche di Réti, Keller, Forte. E molto altro ancora. Peraltro neppure queste categorie si escludono a vicenda. Le categorie (a) e (c), ad esempio, sono tanto poco incompatibili che ad (a) si potrebbe ben arrivare partendo da (c). Sicché avremmo una volta di più concezioni diverse capaci di coesistere a diversi livelli formali: (a) e (b) ad-

dicendosi forse alle grandi forme e (d), invece, a sviluppi tematici di gittata ridotta.

Quanto ai metodi operativi, le categorie relative comprenderebbero: (a) le tecniche riduzionistiche; (b) i procedimenti di comparazione volti ad individuare identità, somiglianze, proprietà comuni; (c) la segmentazione in unità strutturali; (d) la ricerca di regole sintattiche; (e) l'inventariazione di peculiarità stilistiche; (f) l'estrapolazione e l'interpretazione di elementi espressivi, immaginifici, simbolici.

I tipi di presentazione dei risultati analitici, infine, implicherebbero: (a) partiture annotate, semplificate o ridotte a un pentagramma continuo (ess. 36 e 37); (b) partiture "smontate" in modo da raggruppare gli elementi affini (es. 41); (c) elenchi o "lessici" di unità musicali, eventualmente corredati da una "sintassi" che ne descriva l'impiego (ess. 43 e 44); (d) grafici riduzionistici, esplicativi di relazioni strutturali nascoste (ess. 29 e 30); (e) descrizioni verbali basate, a seconda dei casi, su considerazioni strettamente morfologiche, metafore immaginose, suggerimenti di falserighe letterarie o interpretazioni simboliche; (f) codificazioni di strutture musicali mediante simboli alfabetici o numerici (cfr. in questo capitolo il paragrafo 7); (g) esemplificazioni grafiche, con ricorso a profili sagomati (es. 23), diagrammi (ess. 20, 29, 42), grafici (es. 19), simboli visivi di determinati fattori musicali (es. 18); (h) tabulati o grafici statistici; (i) partiture sonore registrate su nastro o incise su disco, ovvero predisposte per l'esecuzione dal vivo (cfr. il paragrafo 3 di questo capitolo). Tutti questi mezzi sono utilizzabili simultaneamente all'interno di un'analisi, ma si può anche ricorrere a una combinazione di elementi desunti da due (o più) di essi.

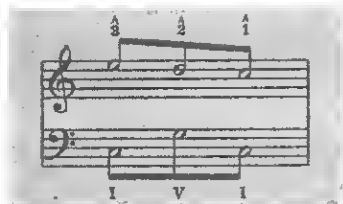
I tipi di analisi che ci accingiamo a descrivere sono ordinati secondo i rispettivi criteri operativi. Pertanto cominceremo dalle tecniche riduzionistiche e, procedendo per comparazioni, considereremo diversi metodi di segmentazione, l'analisi per parametri e il computo di tratti stilistici, la formulazione di sintassi, la valutazione probabilistica, l'analisi insiemistica. Per ciascun metodo forniremo una descrizione sommaria della concezione estetica che esso implica e del tipo di presentazione dei risultati che lo caratterizza.

2. *Struttura fondamentale (Schenker)*¹

Secondo la personalissima concezione che Heinrich Schenker ebbe del comporre, un pezzo tonale realizzato magistralmente è riducibile alla "proiezione" nel tempo di un unico elemento: la sua triade di tonica. Questa proiezione implica due fasi procedurali: la trasformazione di tale accordo in "struttura fondamentale" a due voci, l'*Ursatz*, e l'elaborazione compositiva (*Auskomponierung*) di questa struttura tramite una o più tecniche di prolungamento. L'*Ursatz* è costituito da una linea melodica (*Urlinie*, o "linea fondamentale") che scende di grado verso la nota fondamentale della triade, e da un "arpeggio del basso" (*Bassbrechung*) che muove dalla tonica alla dominante e viceversa. Nell'*Ursatz*

del tipo più semplice, la discesa melodica inizia sul terzo grado della triade di tonica e ogni nota è armonizzata da un diverso accordo del basso.

Es. 28. H. Schenker, *Der freie Satz* (1935), figura 1.



Questa, però, è un'astrazione teorica. In pratica, l'elaborazione compositiva parte già da uno stadio di avanzata articolazione dell'*Ursatz*, che corrisponde al "livello profondo" (*Hintergrund*) della composizione. Le forme che questo livello può assumere sono potenzialmente infinite.

L'elaborazione di un disegno contrappuntistico fondamentale, come chiave di lettura della composizione musicale, è emersa assai presto nello sviluppo dello Schenker teorico (cfr. cap. III, paragrafi 1 e 2), e il metodo analitico che essa comportò è stato logicamente riduzionistico. Nell'ultimo decennio di vita, la graduale maturazione di una concezione totalizzante della proiezione della triade fondamentale ha arricchito il suo metodo di un nuovo aspetto: l'individuazione e l'evidenziazione della legge strutturale che consente all'*Ursatz* di compendiare i momenti principali di un pezzo. Cardine della teoria schenkeriana — come ha scritto Milton Babbitt recensendo Salzer (1952) — è «la comprensione dell'opera musicale come totalità dinamica, non come successione di momenti o come giustapposizione di aree "formali" che si ritengono correlate o contrapposte semplicemente perché sono simili o dissimili dal punto di vista tematico e armonico» (Babbitt 1952, p. 262). Così l'operazione analitica centrale è, all'opposto della "proiezione", la "riduzione" della composizione in esame a un nucleo strutturale che ne abbraccia l'intera estensione.

Il controllo di tale "riduzione" avviene tramite la definizione di tre "livelli" strutturali (*Schichten*): il "livello esterno", che comprende gli elementi della trama contrappuntistica più immediatamente percepibili e che, salvo gli abbellimenti e le note ripetute, corrisponde al testo musicale in esame; il "livello intermedio" (talora ulteriormente suddiviso in più strati) dove scompaiono i dettagli esterni del testo originale e vengono correlati elementi strutturali che a "livello esterno" potrebbero anche essere estremamente distanti; il "livello profondo", che corrisponde al nucleo-base, lì dove i temi e le sezioni del pezzo analizzato sono rappresentati, al massimo, da una nota e da una funzione armonica.

Per rappresentare tutto questo, Schenker ha inventato una disposizione grafica in cui, tranne quello "esterno", tutti i "livelli" anzidetti risultano incolonnati l'uno sotto l'altro, cosicché sia possibile risalire da un qualsiasi elemento del

Ess. 29 e 30. H. Schenker, *Fünf Urfinie-Tafeln* (1932, trad. ingl. 1969), pp. 54-5 e 56-7 (l'es. 29 mostra la struttura fondamentale, l'es. 30 il grafico del "livello esterno").

Es. 29

F. CHOPIN ETUDE IN C MINOR, OP. 10, NO. 12 Hintergrund und Mittelgrund

Ursatz

The diagram illustrates the Schenkerian analysis of Chopin's Etude in C minor, Op. 10, No. 12, focusing on the background (Hintergrund) and middle ground (Mittelgrund). It shows the Ursatz (fundamental structure) and three layers (Schichten) of the composition.

1. Schicht (2 Teilig): The first layer is divided into two parts. It shows the initial melodic line and its development, with annotations such as "1. Quarklung" and "2. Quarklung". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

2. Schicht (4 Teilig): The second layer is divided into four parts. It shows the development of the melodic line, with annotations such as "1. Quarklung", "2. Quarklung", and "3. Quarklung". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

3. Schicht: The third layer shows the final development of the melodic line, with annotations such as "1. Quarklung", "2. Quarklung", and "3. Quarklung". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

The diagram also includes a table of notes (Tabelle) and a list of stages (Stufen) for each layer.

Es. 30

The diagram illustrates the Schenkerian analysis of Chopin's Etude in C minor, Op. 10, No. 12, focusing on the middle ground (Mittelgrund) and foreground (Vordergrund). It shows the development of the melodic line and its relationship to the background.

Mittelgrund: The middle ground shows the development of the melodic line, with annotations such as "Brechung h₂-g₂-h₂" and "Machen auf's andere". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Vordergrund: The foreground shows the initial melodic line and its development, with annotations such as "K.B." and "M.B.". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

The diagram also includes a table of notes (Tabelle) and a list of stages (Stufen) for each layer.

Handwritten annotations in German:

- (3. Quartus)
- (Teiler)
- (3. Quartus)
- (Teiler)

Handwritten annotations in German:

- (3. Quartus)
- (Teiler)
- (3. Quartus)
- (Teiler)

testo musicale originale alla sua collocazione nell'ambito del nucleo strutturale. Ogni "livello" corrisponde a un pentagramma, su cui compaiono, sia pure con significati sui generis, figure musicali, legature, parentesi quadre e tonde. I gradi armonici sono indicati con numeri romani (da I a VII), i gradi melodici della scala con numeri arabi sormontati da un accento circonflesso ($\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$ ecc.), la numerazione delle battute e la numerica del basso con numeri arabi normali. Sono altresì utilizzati simboli accessori e indicazioni verbali.

Gli esempi 29 e 30 mostrano l'analisi dello *Studio* in do minore op. 10 n. 12 di Chopin, così come Schenker l'ha pubblicata nelle *Fünf Urlinie-Tafeln* del 1932. Essa richiede non meno di sei pentagrammi, ma i due relativi al "livello esterno" sono presentati a parte, avendo uno sviluppo grafico che impedisce di impaginarli con gli altri (l'es. 30 ne mostra soltanto le batt. 1-18). A risultare incolonnati sono dunque tre strati del "livello intermedio" più il "livello profondo" rappresentato dall'*Ursatz*, che è sovrapposto agli altri così da poterne osservare la trasformazione nel "livello intermedio". Peraltro, al primo strato di questo "livello" l'elaborazione dell'*Ursatz* appare bipartita; presentati i primi due elementi, essa è sospesa e conclude dopo essere tornata al punto di partenza. Ciò esemplifica una tecnica di prolungamento nota come "interruzione" (*Unterbrechung*), dove il punto in cui l'"interruzione" si verifica è indicato con la parola *Teiler* (divisore) o, spesso, da due linee verticali sopra il pentagramma (queste sono presenti soprattutto nelle ultime analisi schenkeriane, dove il termine *Teiler* si riferisce tendenzialmente a una "interruzione" preliminare di portata minore). Al secondo strato del "livello intermedio" l'"interruzione" in questione si riproduce tre volte.

Le note bianche sul terzo e quarto pentagramma dell'es. 29 hanno un'importanza strutturale maggiore delle altre, mentre le note nere ne hanno una minore. I tratti orizzontali che collegano le prime mettono in risalto il fondamentale movimento a due voci su cui insiste la composizione in esame, le legature che uniscono le altre evidenziano successioni melodiche particolari, spesso sottolineate da indicazioni verbali come *Terzzug abwärts* (terza discendente in successione lineare) o *Sext-Brechung aufwärts* (sesta ascendente arpeggiata). I tratti orizzontali sono anche impiegati per legare tra loro note bianche e nere. Quanto alle legature tratteggiate, esse non indicano una successione melodica, ma la ricorrenza di una nota strutturalmente importante dopo l'interposizione di note strutturalmente secondarie (è il caso del re4 a metà del terzo pentagramma dell'es. 29). Le note nere che sembrano crome servono a evidenziare eventi di particolare interesse ma di portata circoscritta (come, nel quarto pentagramma dell'es. 29, le figurazioni imperniati su note di volta sol3 - fa diesis3 - sol3 e si4 - do5).

Per le sue dimensioni spaziali, l'analisi delle batt. 1-10 è assolutamente eccezionale. Dato che l'*Ursatz* inizia a batt. 11, le tre note melodiche precedenti sono interpretate da Schenker come un movimento ascendente (*Anstieg*) verso la prima nota della "linea fondamentale": esse, per così dire, "sgombrano lo spazio" tra la tonica do5 e la prima nota melodica strutturalmente importante

(mi bemolle⁵). Per di più, nel terzo strato del “livello intermedio” le prime dieci battute sono condensate in una melodia arpeggiata di tre note (si⁴ - re⁵ - fa⁵) dove il si è preso in considerazione anche come nota del basso e l'accordo che esso sostiene viene indicato come *Nebennotenharmonie* (locuzione abbreviata in *Nbbm*), ossia come un “accordo costruito su una nota di volta”. Tale condensazione si accentua nel secondo strato, dove si riduce a due sole note, e sparisce del tutto nel primo.

Le indicazioni sul giro armonico in calce all'es. 30 rendono evidente come quella che al “livello esterno” è una successione I-IV-V, al “livello intermedio” si riduca a I. Inoltre, il metodo analitico di Schenker respinge completamente l'idea convenzionale di modulazione: i cambiamenti di tonalità sono visti come elaborazioni cromatiche di armonie diatoniche. Così le modulazioni in si bemolle minore, re diesis minore, do diesis minore e fa minore, che si verificano verso la batt. 30 di questo studio chopiniano, sono fondamentalmente considerate come prolungamenti della tonalità di do minore.

Benché il metodo schenkeriano sia concepito per la musica tonale e qui soltanto possa trovare applicazione compiuta, qualcuno dei suoi principi teorici e gran parte delle sue tecniche analitiche possono essere esperiti anche nel campo della musica non-tonale. Così, Felix Salzer (1935, 1952) ha analizzato sia composizioni medievali e rinascimentali sia opere del Novecento, e la rivista «Music Forum» ha pubblicato altre analisi consimili. A riuscire utili in casi del genere sono le nozioni di prolungamento e di movimento a lungo termine, nonché i “livelli” strutturali e i ritrovati grafici: non certo la “norma” schenkeriana, l'*Ursatz*, che dev'essere accantonata.

3. Elaborazione tematica (Réti) e analisi funzionale (Keller)²

Secondo quanto egli stesso ha dichiarato nei suoi scritti, per Rudolph Réti la musica è un processo compositivo a evoluzione lineare. Un compositore non parte da uno schema teorico, ma da un motivo che gli passa per la mente e a cui consente di espandersi per trasformazioni continue: trasposizioni, inversioni, reiterazioni, parafrasi, varianti. Tale espansione è selettiva, poiché, strada facendo, il compositore finisce per concentrarsi su una modifica particolare del motivo da cui è partito, ovvero su un dettaglio delle elaborazioni a cui l'ha sottoposto. L'opera che ne risulta può dunque considerarsi «una improvvisazione musicale, una autentica melodia tematica (*thematic song*) costruita intorno a pochi motivi». A sua volta, la stessa successione dei motivi forma un raggruppamento di livello superiore, una formula tematica caratteristica (*thematic pattern*) che ricorre da un movimento all'altro. Essa si traduce «nell'intelaiatura di tutti i temi dei vari movimenti; determina modulazioni, figurazioni e collegamenti; e soprattutto rappresenta lo scheletro dell'architettura complessiva» (Réti 1967, p. 94).


Alla base del materiale motivico di una composizione sta un certo numero

di “cellule” primarie [*prime cells*], profili melodici di dimensioni minime, consistenti di due-tre intervalli e privi, all’inizio, di articolazione ritmica. L’es. 31 mostra le due “cellule primarie” della “Patetica” di Beethoven, individuate da Réti mediante riduzione di tutto il materiale tematico della sonata agli elementi comuni più persistenti. A esse egli attribuisce funzioni distinte, definendole rispettivamente “cellula primaria” e “motivo conclusivo”, e ne illustra la ricorrenza all’inizio del primo movimento così come appare nell’es. 32. I motivi desumibili da queste due cellule possono essere illustrati, sempre prescindendo dalla loro fisionomia ritmica, in tavole sinottiche come quella dell’es. 33. E interi movimenti — nell’es. 34 lo è il Grave introduttivo della “Patetica” — possono essere presentati sotto specie di “melodia tematica” continua, priva di valori di durata, i cui profili melodici sono raggruppati in modo da evidenziarne le matrici melodiche.


Réti ha una concezione della musica notevolmente più semplice che Hans Keller. Infatti, ritiene trattarsi di un processo unico, privo di soluzione di continuità, che potrebbe paragonarsi a una catena, se alcuni anelli non si sovrapponessero o non risultassero paralleli, e se non vi rientrassero anche “formule tematiche” di notevole estensione. Invece per Keller la musica sottintende un duplice processo, perché si tratta, sì, di uno sviluppo lineare, però controllato da una idea base embrionale (più che di “sviluppo lineare” sarebbe opportuno parlare di “argomentazione”, essendo Keller convinto che la musica è comunicazione e che l’ascoltatore ne comprende il messaggio). La circostanza che tale idea-base sia unica introduce nel processo compositivo un elemento proiezionale. Keller, inoltre, ritiene che il pensiero musicale abbia due dimensioni: un “livello fondamentale” in cui si conformerebbe alla legge d’identità, e un “livello esterno” in cui seguirebbe la legge di contraddizione. In musica si darebbe quindi la possibilità, ignota alla logica quotidiana, che qualcosa sia insieme se stessa e qualcos’altro. In pratica, Keller concepisce un pezzo di musica (a patto che sia un pezzo magistrale, come per Schenker) in termini di unità nella diversità, di costante “latenza” di un’unica idea-base che si articola nel tempo in una sequenza di contraddizioni “palesi”.

La variegatazza del “livello esterno” è priva di senso, ove non abbia per sfondo l’omogeneità del “livello” retrostante. Sicché compito dell’analista è scoprire l’idea-base da cui un’opera deriva tutti gli elementi della sua superficie sonora. Tuttavia, tale idea-base ha in comune con la “struttura fondamentale” di Schenker solo il fatto di essere unica per tutto il pezzo. Lungi dall’essere una “norma strutturale”, essa è un’idea musicale miniaturizzata, una cellula embrionale i cui elementi interni ricorrono in stretta contiguità alla superficie dell’opera, e che si ripresenta senza tregua. Si tratta dunque di raggruppare tutto il materiale tematico principale, per poi isolarne, tramite un procedimento riduzionistico, il massimo comun denominatore. Peraltro, l’identificazione dell’idea che tutto cinge e pervade è solo il compito analitico più immediato: occorre anche dar conto della compattezza del “livello esterno”. E ciò comporta non soltanto dimostrare come ogni estrinsecazione dell’idea-base derivi

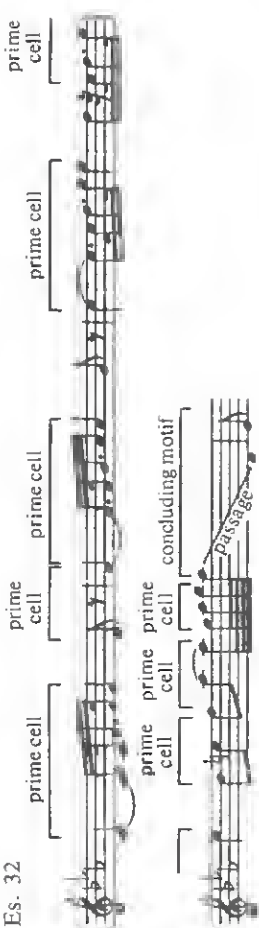
Es. 31



and




Es. 32




Es. 33


Prime motif soprano (bar 1)




Concluding motif soprano (bar 4)



Finishing motif soprano (bar 1)




Note-repetition tenor (bar 1)




Es. 34


Inversion bass (bar 1)



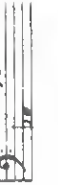
Inversion bass (bar 1)



Inversion alto (bar 1)



Inversion bass (bars 1-2)



dalla sua forma primaria, ma anche spiegare perché una certa sua variante ricorra in un punto anziché in un altro. L'analisi viene così a chiarire le funzioni di un pezzo alla stregua di quelle d'un organismo vivente.

Come già quella di Réti, l'idea-base di Keller è un profilo melodico, una successione di intervalli avulsi dal decorso temporale. Pertanto si concretizza assumendo una fisionomia ritmica. Quanto ai procedimenti che consentono di derivare da tale idea il "livello esterno" del pezzo, ne fanno parte la trasposizione, l'inversione, la retrogradazione e la permutazione (*intersion*) degli elementi che la costituiscono. A differenza di Réti, però, Keller è meno esposto all'obiezione di trascurare gli aspetti ritmici di una struttura musicale. Infatti tiene conto di moduli ritmici fondamentali e include, tra i procedimenti di derivazione di un pezzo dall'idea-base, l'aumentazione e la diminuzione ritmica. Importantissimo, per garantire la continuità del livello esterno, è anche il dislocamento a distanza di due unità fraseologiche che si trovano in relazione latente di antecedente-consequente (Keller parla a questo proposito di "complementarità differita"), come pure l'inversione del loro ordine di apparizione.

Le prime analisi funzionali (indicate da Keller con l'abbreviazione «FA's») consistettero di testi verbali integrati da esempi musicali, nei quali il materiale tematico era presentato sotto forma di motivi privi di articolazione ritmica e contrassegnati da lettere dell'alfabeto. Ma Keller non tardò a formulare il principio secondo cui «la musica intorno alla musica è infinitamente più obiettiva di qualsiasi discorso sulla musica, essendo questa assolutamente concreta» (Keller 1958b, p. 200). Escogitò quindi un metodo che prevedeva la stesura di una partitura musicale per lo stesso organico della composizione da analizzare, dove passaggi della partitura originale fossero inframezzati da esplicazioni sonore dei loro legami tematici. Egli rivendicò a tale metodo i vantaggi di evitare il trapasso dal pensiero musicale al pensiero discorsivo, di delineare un percorso analitico esclusivamente musicale (essendo necessario ricomporre integralmente la partitura originale), e di eliminare la soggettività della descrizione verbale. Purtroppo lo svantaggio di tutto questo è che, dopo le discusse trasmissioni radiofoniche degli ultimi anni Cinquanta, le partiture analitiche di Keller sono rimaste inaccessibili (cfr. le sole eccezioni in Keller [1958a e 1985]). Peraltro, l'ultimo dei vantaggi da lui vantati prospetta un'ulteriore differenza fra il suo lavoro e quello di Réti. Questi, stando a una testimonianza della vedova, considerava le proprie analisi non già come qualcosa di «inciso nel marmo ma [...] piuttosto come un'intuizione creativa [...] da cui altri [...] potesse essere sollecitato a nuove scoperte» (Réti 1967, p. 8). Per Keller, viceversa, i suoi migliori risultati analitici non sono perfettibili: se due analisi funzionali divergono, «una sarà oggettivamente migliore dell'altra» (Keller 1958b, p. 199).

4. Analisi morfologica

Nel secondo paragrafo del primo capitolo abbiamo indicato i tre procedimenti fondamentali della costruzione musicale nella "ricorrenza", nel "contrasto" e nella "variazione" (rispettivamente esprimibili con AA, AB e AA'). L'analisi della forma si occupa dell'individuazione di questi tre procedimenti e della descrizione di opere musicali in tale chiave.

Quelli che oggi si definiscono spesso "modelli morfologici" sono tipi strutturali studiati dai teorici del tardo Settecento e dell'Ottocento, tipi che non corrispondono a generi o forme determinati (come il concerto o il minuetto), ma che equivalgono a procedimenti costruttivi di più vasta portata, comuni a molti generi e forme (cfr. cap. II, paragrafi 1 e 2). Tali procedimenti sono riducibili a loro volta a due modelli fondamentali — AB e ABA —, che la terminologia anglosassone distingue come *binary form* e *ternary form* ("forma binaria" e "forma ternaria") mentre la terminologia germanica li identifica rispettivamente con il tipo bipartito e tripartito (*zweiteiliges* e *dreiteiliges*) della *Liedform* (forma-canzone): un termine utilizzato per la prima volta da Adolf Bernhard Marx (1837-47). Si tratta di termini che vengono generalmente riferiti a forme di piccole dimensioni: la loro applicazione più specifica riguarda le danze strumentali dei secoli diciassettesimo e diciottesimo, e loro presupposto è la nozione di una struttura fraseologica regolare, la cui unità costruttiva primaria è rappresentata dal periodo di otto battute. Modelli morfologici di dimensioni maggiori sono considerati come amplificazioni dell'uno o dell'altro modello-base. La forma-sonata, ad esempio, amplificherebbe il modello binario, il rondò quello ternario.

Occorre però fare una distinzione supplementare per quanto concerne l'ampliamento di una forma. Tale processo si realizza fondamentalmente in due modi: tramite giustapposizione di unità morfologiche e tramite sviluppo. Il primo corrisponde alla *Reihungsform* o *plastische Form* dei tedeschi ("forma modulare" o "forma plastica"), si fonda sulla proporzione e sulla simmetria, ed è costruttivistico per eccellenza. L'altro (corrispondente alla *Entwicklungsform* o *logische Form* ["forma in divenire" o "forma logica"]) si basa invece sulla sequenzialità e sull'espansione. In tal senso il rondò è un'amplificazione per giustapposizione della forma ternaria (ABACADA); la forma-sonata è un'amplificazione per sviluppo di quella binaria; e i due procedimenti sono compresenti nella cosiddetta sonata-rondò (ABACAB'A).

Un altro procedimento, atto a derivare forme più ampie dai modelli fondamentali anzidetti, è indicato con il termine tedesco *Potenzierung* (elevazione a potenza) e vi si è già accennato a proposito dell'uso che ne ha fatto Alfred Lorenz (cfr. cap. III, paragrafo 2). Esso consiste nella messa in opera a diversi livelli strutturali di uno dei due modelli-base, così da generare strutture del tipo A(aba)-B(cdc)-A(aba). Una nozione simile è quella di "ciclo formale", che implica la possibilità di raggruppare insieme movimenti dalle caratteristiche morfologiche ben precise, producendo unità più estese come la suite o la sonata.

È in misura variabile che i manuali di forma musicale riconducono ai modelli-base in questione l'insieme delle forme musicali sviluppatesi, dal Medioevo in poi, per gli organici vocali e strumentali più diversi. Oggigiorno molti testi comprendono descrizioni separate delle "forme contrappuntistiche" e riservano un'apposita sezione alle "forme libere". Tuttavia l'idea portante dell'analisi morfologica resta il principio aprioristico contro cui Tovey (1931, 1935-39) si scagliò clamorosamente negli anni Trenta: l'idea di un modello a cui riferire e paragonare tutte le opere musicali, e in base al quale misurare la loro devianza o conformità rispetto alla norma.

A parte il problema dell'universalità dei modelli, molte difficoltà sorgono al momento di fissare i criteri per individuarli. Giacché per certi analisti identità e non-identità sono determinate dal carattere tematico; per altri, dal giro tonale; per altri ancora, dalle dimensioni delle unità poste a confronto. Così per Carl Dahlhaus (1967a) i presupposti essenziali della *Liedform* bipartita (| : A : | : B : |) sono, da un lato, che la prima parte chiuda con una cadenza sospesa sulla tonica o con una cadenza perfetta su un tono relativo, e, dall'altro lato, che le due parti siano melodicamente diverse (o parzialmente affini: ad esempio, | : AX : | : AY : | oppure | : AX : | : BX : |). Per Percy Scholes (1938) la forma binaria si fonda sullo schema tonale | : tonica-dominante (o relativo maggiore) : | : dominante (o relativo maggiore) - tonica : |, e sull'assenza di «forti contrasti» nel materiale tematico. Per Ebenezer Prout, lo schema tonale non è affatto decisivo nella determinazione della forma binaria (infatti, egli ammette lo schema | : tonica-tonica : | : tonalità lontana-tonica : |) né lo è l'affinità tematica (la successione AA'BA'' è altrettanto plausibile della successione ABCB). Il vero discrimine sta nel fatto che la forma si risolva in «due periodi completi». In tal modo, lo schema | : A : | : BA : |, che per Dahlhaus equivarrebbe a una *Liedform* tripartita, per Prout rappresenta una forma binaria, a meno che la prima parte non sia già per suo conto una forma binaria, compiuta e autosufficiente (Prout 1893, pp. 151-55).

S'è già detto (cfr. cap. III, paragrafo 3) della radicata avversione per la mentalità degli analisti morfologi che permea il metodo di Tovey: un metodo ormai emblematico dell'intera tradizione britannica dell'analisi e della critica "descrittiva"³. Però anch'egli accetta le forme consacrate dalla tradizione e se ne serve per inquadrare le proprie analisi. Termini come "transizione", "sviluppo", "ripresa", "ricapitolazione", "digressione", "coda", "codetta" fanno normalmente parte del suo lessico. Tovey respinge soltanto le locuzioni "primo soggetto" (*first subject*) e "secondo soggetto" (*second subject*), dato che «a un movimento in forma-sonata non è assegnato un numero prestabilito di temi», e preferisce sostituire "tema" con "gruppo", termine «che ha il pregio di non implicare alcuna necessità che vi sia un tema» (Tovey 1935-39, p. 2). Le sue analisi dei movimenti in forma-sonata delle sonate pianistiche di Beethoven (Tovey 1931) sono organizzate in paragrafi intitolati *Primo gruppo*, *Transizione*, *Secondo gruppo*, *Sviluppo* e *Ripresa*. Ciascun paragrafo inizia con il numero delle battute corrispondenti alla sezione indicata e comprende un commentario

verbale ed esempi musicali (temi e "figurazioni" sono contrassegnati con lettere dell'alfabeto). Ciò spiega la denominazione «analisi battuta-per-battuta» (*bar-to-bar* o *bar-by-bar analysis*) che Tovey ha coniato per il suo metodo. E, in effetti, egli considerava soprattutto importante la consequenzialità delle proprie descrizioni, dovendo l'analisi delineare l'identico percorso temporale esperibile dall'"ascoltatore ingenuo" (cfr. cap. III, paragrafo 3).

Il testo verbale delle sue analisi comprende informazioni tecniche sulla struttura fraseologica («un tema A di otto battute: 2 + 2 in progressione, seguite da 1 + 1 in progressione»), su affinità tematiche («il nuovo tema B è associato ritmicamente con a + b»), ossia con due segmenti del precedente tema A), sulla struttura tonale e sui procedimenti costruttivi («questa figurazione si concatena tre volte con se stessa, e la terza volta prolunga le ultime note fino a occupare due battute complete») (Tovey 1931, pp. 11-2). Ma vi si incontrano anche immagini metaforiche. Così lo Scherzo della *Quinta Sinfonia* di Beethoven può apparire «finito, esaurito, devitalizzato», una volta che la sua sezione principale («notturna, misteriosa e un po' violenta») «è subitaneamente crollata», il successivo trio «si è estinto» e la ripresa appare come «una delle cose più spettrali mai scritte» (Tovey 1944, p. 16 sg.). Secondo Joseph Kerman (1975-76, p. 798) Tovey riesce «a descrivere sia i mezzi tecnici sia l'effetto estetico, in modo da indurre chi legge a riflettere, se non sulla loro connessione logica o necessaria, almeno sulla loro simultaneità e sulle associazioni che possono scaturirne». Si tratta dunque di un metodo parzialmente ermeneutico che viene messo in pratica ora personificando l'orchestra («un ottavino, un controfagotto e un triangolo cooperano con appropriatezza grottescamente poetica»), ora la composizione stessa («dopo questo struggente dissolvimento su un accordo sospeso, il tema originale riappare autoritario ai fiati»), ovvero articolando i commenti analitici come le spiegazioni del cicerone d'un museo: «ci troviamo ora al centro del raggio d'azione di una ripresa assolutamente regolare» (per questa citazione e le due precedenti cfr. Tovey 1935-39, I, pp. 118 e 121-2). Lo stile — che a volte ricorda quello degli scritti musicologici di Schumann — riesce umano e immediato, pur mantenendo un distacco informativo che lo rende un eccellente strumento propedeutico, vuoi per l'ascoltatore nei confronti del pezzo a cui sta per accostarsi, vuoi per l'esecutore in quelli del proprio oggetto di studio.

5. *Analisi fraseologica (Riemann)*⁴

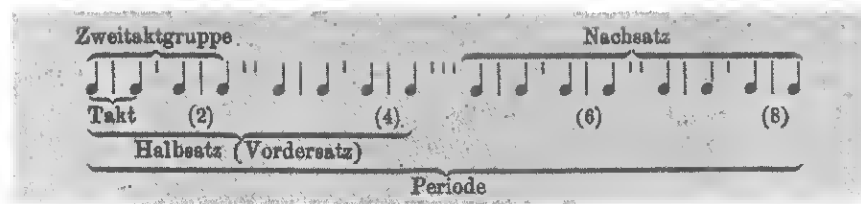
La teoria della struttura fraseologica di Hugo Riemann insiste sul postulato che il modulo metrico "debole/forte" rappresenti «il solo fondamento di qualsiasi costruzione musicale» (Riemann 1895-1901, I, p. 132). L'importanza di questa unità-base, da lui detta *Motiv* (motivo), sta nel fatto che si tratta di una singola unità di energia, la quale si evolve da una fase di espansione a una fase di estinzione passando per un punto intermedio di massima intensità. Si tratta

dunque di un evento dinamico, di una fluttuazione che ignora completamente la nozione tradizionale dei “tempi della battuta”, essendo questi reciprocamente isolati e dotati di un proprio “peso”.

Lì dove due unità motiviche siffatte ricorrono in successione, esse riprodurranno i due elementi di un *Motiv* a un ulteriore livello strutturale, giacché la prima unità corrisponderà alla fase di espansione, la seconda al punto di massima intensità e alla fase di estinzione. Dal canto suo, anche l'unità superiore che ne risulta può coordinarsi a un'altra unità dello stesso tipo, riproducendo la dinamica del *Motiv* a un livello successivo. E ciò può ripetersi a livelli gerarchici sempre più elevati, determinando una sorta di griglia i cui punti corrispondono a unità di energia equivalenti. Si tratta ovviamente di una griglia teorica, dato che pochissimi pezzi sono costituiti da unità di eguale lunghezza e si svolgono senza modifiche di andamento. Ma essa non è affatto immaginaria come potrebbe essere, per esempio, il reticolo di una carta geografica. Infatti le linee della griglia, sono intrinsecamente correlate alla topografia del pezzo a cui si riferiscono (benché soltanto alla topografia: nella teoria di Riemann un *Motiv* non è affatto connotato come unità tematica).

Dati questi assunti teorici, l'operazione analitica consiste nell'individuare le linee della griglia al di là dell'articolazione esteriore di un pezzo o di un passaggio musicale. Ove una composizione fosse supinamente conforme alla griglia relativa, essa consterebbe di moduli regolari, ciascuno comprendente otto battute in metro binario o ternario, che a livelli gerarchici ulteriori si coordinerebbero, via via, in gruppi di sedici, trentadue, sessantaquattro battute e oltre. Un modulo di otto battute in metro binario è illustrato nell'es. 35, dove i termini *Zweitaktgruppe* (gruppo di due battute), *Halbsatz* (semifrase) e *Periode* (periodo) indicano, rispettivamente, una coppia di unità motiviche in rapporto “debole/forte”, un'unità di quattro battute con funzioni di antecedente (*Vordersatz*) o di conseguente (*Nachsatz*), e un modulo di otto battute (*ibid.*, I, p. 163). Nella pratica musicale, però, vigono «procedimenti turbativi della simmetria», che dilatano la griglia, la comprimono, o sconvolgono provvisoriamente i suoi rapporti interni senza alterarne la regolarità.

Es. 35. H. Riemann, *Präludien und Studien* (1895-1901), I, p. 163.



Principali procedimenti del genere sono:

a. L'elisione (*Auslassung*), che comporta la soppressione della fase di espansione di un'unità motivica (il primo elemento di un *Motiv*, il primo *Motiv* di

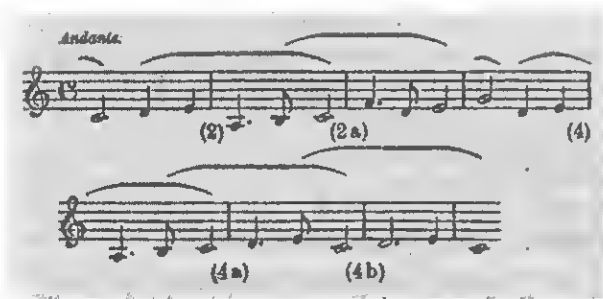
un gruppo di due battute, il primo gruppo di due battute di una semifrase di quattro, e così via) e ha come risultato un modulo "forte/debole/forte", come accade nel Minuetto del *Quintetto per archi* in sol minore K. 516 di Mozart, citato nell'es. 36 (Riemann 1900, 1912⁸ p. 84).

Es. 36. H. Riemann, *Handbuch der Phrasierung* (1912⁸), pp. 84-5.



b. L'iterazione cadenzale, che corrisponde alla ripetizione di una unità appartenente a un qualsiasi livello strutturale, però limitata al punto di massima intensità e alla fase di estinzione; tipico è il caso illustrato nell'es. 37 (*ibid.*, p. 80), che cita un passo dell'introduzione della *Nona Sinfonia* di Schubert dove ricorrono due iterazioni, la seconda delle quali multipla e con aumentazione ritmica dell'ultima unità ripetuta.

Es. 37. H. Riemann, *Handbuch der Phrasierung* (1912⁸), p. 80.



c. L'innesto, che si verifica quando un'unità accentata conclusiva viene trasformata in unità non-accentata iniziale, con conseguente trasformazione funzionale di una fase di estinzione in una fase di espansione (si pensi all'ultima

battuta di un periodo di otto battute, che fungesse anche da prima battuta del periodo successivo).

d. L'anacrusi generale (*Generalauftakt*), che equivale a un "levare" di grandi proporzioni, non tanto per le sue dimensioni effettive (che coincidono spesso con la fase d'espansione di un *Motiv*) quanto per la sua funzione di "levare" nei confronti di un'unità fraseologica di ordine superiore (v. es. 181).

e. Il motivo aggregato (*Anschlussmotiv*), che consiste in un'unità fraseologica accessoria aggiunta all'ultimo tempo forte di un'unità fraseologica principale, con il risultato di generare un tempo forte dove in condizioni normali si avrebbe un tempo debole (v. es. 176).










Dei procedimenti descritti, i primi tre alterano la distanza temporale fra i punti della griglia, mentre gli altri possono incidere sulla percezione di tale distanza senza necessariamente modificare il numero dei tempi intercorrenti fra un punto e l'altro.

Quanto al lavoro analitico di Riemann, esso ha assunto sia la forma di libri di analisi (come quelli sul *Clavicembalo ben temperato di Bach* o sui quartetti e sulle sonate di Beethoven [Riemann 1890, 1903a, 1918-19]), sia quella di revisioni "fraseologiche" delle sonate pianistiche di Haydn, Mozart e Beethoven. In questo secondo tipo di pubblicazione, egli annota le funzioni fraseologiche delle battute al di sotto del relativo pentagramma, e si avvale di indicazioni di fraseggio e di segni speciali (v. es. 38). I libri, invece, ricorrono al metodo del "rigo musicale continuo": un pentagramma unico su cui è interamente trascritto il principale materiale tematico del pezzo in esame, integrato dalle convenzioni grafiche e dalla numerazione delle battute impiegate nelle revisioni, nonché dai simboli relativi al sistema armonico riemanniano (per un quadro riassuntivo di questi ultimi, cfr. Riemann 1889b, rist. 1917, p. 12 sgg.). Ciò peraltro non esclude che, trattando del materiale tematico, si faccia anche uso della terminologia convenzionale. Nonostante questi suoi testi aspirino a fornire ineccepibili «analisi tecnico-estetiche di pezzi musicali», il contributo più fecondo di Riemann resta la sua teoria della struttura fraseologica, all'epoca assai discussa e oggi praticamente dimenticata. In un settore come quello del metro e del ritmo, dove l'analisi è sempre stata massimamente carente, egli suggerisce criteri di segmentazione che, al tempo stesso, si prospettano come strumenti per definire le funzione di vasti ambiti temporali.

6. Analisi per parametri e per tratti stilistici

Il rapporto con il materiale musicale ha qui una portata più vasta che in qualsiasi tipo d'analisi considerato finora. L'analisi per parametri e quella per tratti stilistici, infatti, guardano alla struttura di una composizione come a uno dei tanti problemi sul tappeto. E ciò le rende metodologicamente adatte soprattutto a indagini stilistiche interessate, accanto a problemi di costruzione e coesione formale, a tutto quanto può caratterizzare uno stile e un repertorio: tecniche

Es. 38. Convenzioni grafiche utilizzate da Riemann.

"guide"		cesure tra le unità fraseologiche
"indicazioni fraseologiche"		frase
		elisione
		motivo aggregato
		anacrusi generale
		innesto
"accenti"		interruzione
		agogico
		dinamico

di strumentazione e scrittura vocale, uso delle consonanze e delle dissonanze, metro, ritmo, assetto delle voci e simili. Entrambi questi tipi di analisi possono essere applicati proficuamente a composizioni singole. Tendono però a fornire analisi "sincrone" che ne trascurano il decorso temporale, e a trattarle più come campioni di stile che come pezzi autosufficienti, correlandole di norma ad altre musiche stilisticamente affini o a stili simili. Di qui la forma non discorsiva con cui usano presentare i propri risultati: tabulati, quadri statistici, grafici, descrizioni sommarie.

L'analisi per parametri muove dalla consapevolezza che la musica è un fenomeno troppo complesso, perché se ne possa venire a capo senza frantumarne in qualche modo il materiale nei suoi elementi costitutivi. Tuttavia questi sono identificati non tanto con gli elementi che si realizzano nel tempo (incisi, motivi ecc., sebbene anch'essi possano sottostare a un tale processo di frantumazione), quanto con i "parametri" dell'evento sonoro, con le sfaccettature che esso presenta a ogni istante. Ciò di cui l'analista ha bisogno è, per dirla con Jan LaRue (1970, p. 10), «un apparato di categorie sufficientemente evidenti, ma al tempo stesso esenti da ramificazioni e proliferazioni indebite». Dopodiché si tratta di associare a ciascuna categoria una scala di valori, perché è appunto in una misurazione che consiste qui la valutazione analitica.

Per illustrare questo tipo di tecnica ci varremo di due metodi perfettamente messi a punto: l'uno dallo stesso LaRue (1970), in funzione dello stile della musica

colta occidentale degli ultimi tre secoli (suo punto di riferimento ideale è il repertorio strumentale del Settecento), l'altro da Alan Lomax (1968), per lo studio della vocalità nei repertori folclorici sparsi per il mondo (dove la sua denominazione di "cantometria")⁵.

In teoria, l'analisi per parametri presuppone una griglia bidimensionale, una sorta di matrice le cui due dimensioni sono rappresentate, da un lato, dalle categorie oggetto d'indagine e, dall'altro lato, dalla relativa scala di misurazione. La "griglia comportamentale" (*behavioral grid*) di Lomax, che consta di trentasette categorie e di tredici gradi di misurazione (es. 39), agisce a un unico livello. Sua mira è localizzare un qualsiasi stile vocale all'interno di una gamma di possibilità esecutive compresa fra due estremi: "l'esecuzione estremamente individualizzata che si impone al gruppo" (*highly individualized and group-dominating performance*) e "l'esecuzione estremamente compatta che implica la partecipazione del gruppo" (*highly cohesive, group-involving performance*) (Lomax 1968, p. 16). La griglia può essere facilmente codificata ai fini di un'analisi comparata tramite elaboratore elettronico, che presenterà i suoi risultati in forma grafica (*ibid.*, p. 75 sgg.).

Nel caso di LaRue, invece, le categorie sono cinque («quattro elementi parziali» e «un elemento di coordinamento») e i gradi di misurazione tre (la "regola del tre" di aristotelica memoria: due posizioni estreme e una intermedia). Ma all'atto pratico il metodo prevede una gerarchizzazione delle categorie e servirsi è piuttosto complesso. Come sappiamo, infatti, le cinque categorie anzidette sono: Sonorità, Armonia, Melodia, Ritmo e Sviluppo formale (corrispondenti in inglese all'acronimo SHMRG)⁶ (cfr. cap. III, paragrafo 5). Ma la prima categoria è suddivisa in "timbro", "dinamiche", "particolarità e generalità dell'assetto sonoro"; la seconda in "valori coloristici" e "tensioni"; la terza in "ambito", "movimento", "moduli del profilo melodico" ecc. Ogni sottocategoria ha poi una propria scala di misurazione — i moduli melodici, ad esempio, sono "ascendenti", "discendenti", "pianeggianti", "a onda" ("seghettati" o "ondulati") — e il numero delle gradazioni varia da una scala all'altra (come del resto in Lomax, dove però la variabilità è elevata a principio metodologico). Inoltre ogni categoria è considerata a tre livelli strutturali — le "dimensioni" piccola, media e grande di LaRue — e in pratica ciò rende la griglia analitica tridimensionale, essendo una "dimensione" rappresentata dalle categorie e dalle loro suddivisioni, un'altra dai tre livelli strutturali, un'altra ancora dalle varie scale di misurazione. Una volta portata a termine, tuttavia, un'analisi si presenta come un tabulato con cinque fasce orizzontali e tre colonne verticali, che corrispondono rispettivamente alle "categorie" e alle "dimensioni" anzidette. I riquadri risultanti contengono la verbalizzazione di eventuali osservazioni analitiche (eventuali, perché non sempre ci sono rilievi da fare), che peraltro non si limitano a una valutazione quantitativa della categoria corrispondente, ma forniscono anche dati sul suo contesto e sulla sua funzione.

In appendice all'esposizione del suo metodo, LaRue suggerisce dei criteri

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37																																																																																																																																																																																																																																																																																												
1) Vocal Gp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37																																																																																																																																																																																																																																																																																												
2) Orch. Relationship	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37																																																																																																																																																																																																																																																																																												
3) Orch. Gp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37																																																																																																																																																																																																																																																																																												
4) Vocal Org.	1	4	7	10	13	16	19	22	25	28	31	34	37	40	43	46	49	52	55	58	61	64	67	70	73	76	79	82	85	88	91	94	97	100	103	106	109	112	115	118	121	124	127	130	133	136	139	142	145	148	151	154	157	160	163	166	169	172	175	178	181	184	187	190	193	196	199	202	205	208	211	214	217	220	223	226	229	232	235	238	241	244	247	250	253	256	259	262	265	268	271	274	277	280	283	286	289	292	295	298	301	304	307	310	313	316	319	322	325	328	331	334	337	340	343	346	349	352	355	358	361	364	367	370	373	376	379	382	385	388	391	394	397	400	403	406	409	412	415	418	421	424	427	430	433	436	439	442	445	448	451	454	457	460	463	466	469	472	475	478	481	484	487	490	493	496	499	502	505	508	511	514	517	520	523	526	529	532	535	538	541	544	547	550	553	556	559	562	565	568	571	574	577	580	583	586	589	592	595	598	601	604	607	610	613	616	619	622	625	628	631	634	637	640	643	646	649	652	655	658	661	664	667	670	673	676	679	682	685	688	691	694	697	700	703	706	709	712	715	718	721	724	727	730	733	736	739	742	745	748	751	754	757	760	763	766	769	772	775	778	781	784	787	790	793	796	799	802	805	808	811	814	817	820	823	826	829	832	835	838	841	844	847	850	853	856	859	862	865	868	871	874	877	880	883	886	889	892	895	898	901	904	907	910	913	916	919	922	925	928	931	934	937	940	943	946	949	952	955	958	961

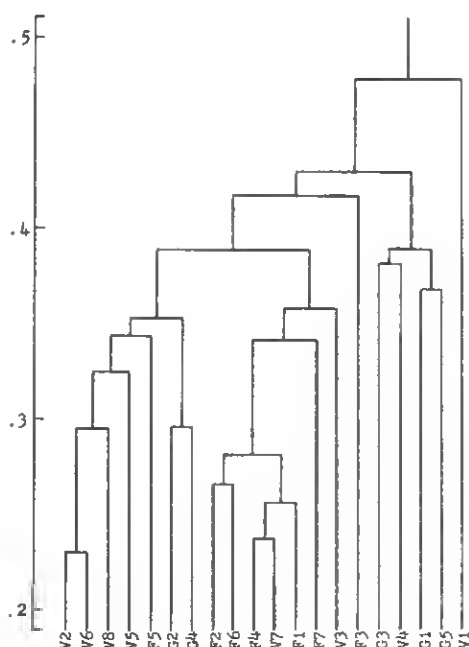
per analizzare comparativamente più analisi singole, senza sprofondare nella massa dei dati disponibili e anzi estraendo il meglio del potenziale informativo di ciascuna. Tre i punti di riferimento (i primi due coincidono con altrettante sottocategorie dello Sviluppo formale): (1) "Fattori generatori di forma" (con le sottocategorie "articolazione", "iterazione/sviluppo/risposta/contrasto", "concatenazione/correlazione/concinnità"⁷, "forme convenzionali"); (2) "Fattori generatori di movimento", suddivisi a loro volta in "condizioni del cambiamento" (stabilità motoria, attività circoscritta, movimenti direzionali) e "tipi di cambiamento" (strutturali e ornamentali); (3) "Convenzioni e innovazioni": categoria che tende a cogliere i tratti che distinguono un'opera dal suo retroterra stilistico (LaRue insiste molto sulla necessità di inquadrare ogni giudizio sull'originalità di un pezzo in una vasta campionatura del relativo repertorio).

L'analisi per tratti stilistici non riguarda fattori variabili di cui stabilire la valenza, come le "categorie" misurate da Lomax e LaRue, bensì dati invariabili (un intervallo, un accordo, un'unità ritmica, un livello dinamico) di cui calcolare l'indice di occorrenza in un frammento musicale, una composizione, un repertorio. Questo tipo di dati tende, di norma, a coincidere con entità minime e indivisibili, ma può anche consistere di unità o moduli di dimensioni più estese. Il metodo è particolarmente indicato per l'analisi stilistica, dove è usuale confrontare computi statistici relativi a singoli pezzi e procedere a correlazioni "per affinità". Infatti esso considera la musica come un microcosmo di tratti stilistici e un qualsiasi stile come un assortimento di alcuni di quei tratti in quantità variabile. Lo stesso concetto di stile diventa qui un fatto essenzialmente quantitativo.

Frederick Crane e Judith Fiehler, ad esempio, hanno derivato dai *Principles of numerical taxonomy* [*Principi di tassonomia numerica*] (1963) di R. Sokal e P. H. A. Sneath un metodo per calcolare l'affinità stilistica, che li ha portati a distinguere tre classi di coefficienti: coefficienti di associazione, di correlazione e di distanza (Lincoln 1970, cap. XV). In quest'ultimo caso lo stile di un'opera specifica è concepito come un punto determinato all'interno di uno spazio euclideo multidimensionale, e un calcolo di "affinità" si risolve — per citare i due autori — in un «tabulato paragonabile alle carte delle distanze chilometriche tra centri abitati, con la differenza che le indicazioni premesse alle colonne e alle righe rinviano a determinate composizioni; in questo modo, all'intersezione della colonna *i* con la riga *j* si può leggere il grado di affinità stilistica fra il pezzo *i* e il pezzo *j*». Essi proseguono descrivendo i modi per determinare ed esprimere graficamente l'assortimento di più composizioni, ovvero le relazioni reciproche all'interno di un gruppo di composizioni. L'es. 40 mostra un "dendrogramma" relativo all'assortimento di venti *chansons* del quindicesimo secolo: ogni linea orizzontale mostra il coefficiente di distanza a cui s'incontrano le due *chansons*, o i due gruppi di *chansons*, sottostanti: più basso è il coefficiente, maggiore sarà l'affinità stilistica.

Parlando dell'analisi categoriale di LaRue, abbiamo accennato alla nozione di "contesto". La "sensibilità al contesto" — una locuzione mutuata dalla lin-

Es. 40. H. B. Lincoln (a cura di), *The computer and music* (1970), p. 217.



guistica — ha un'incidenza diretta sull'analisi per tratti stilistici. L'asserzione secondo cui in una data composizione «la quarta ascendente è abbinata 247 volte alla terza minore discendente» diventa senz'altro più pregnante se completata dalla precisazione che «i due intervalli sono seguiti tutte le volte da un movimento per grado congiunto e solo in trenta casi non ne sono preceduti». E questa maggiore pregnanza s'accrescerebbe ulteriormente se venissero anche fornite informazioni sui punti della struttura metrica in cui cade il modulo melodico predetto, e sulla durata delle tre note che lo compongono.

La “sensibilità al contesto” rinvia a un'altra nozione largamente applicata nelle discipline extra-musicali: la nozione di “classe di equivalenza”. Quando due elementi musicali materialmente differenti si situano nello stesso contesto (o nello stesso gruppo di contesti possibili, in relazione a una composizione o a un repertorio determinati) allora li si definisce “funzionalmente equivalenti”. La totalità degli elementi accomunati dallo stesso contesto costituisce una “classe di equivalenza”. La “sensibilità al contesto” e l’“equivalenza” sono peraltro nozioni che non riguardano l'analisi statistica come tale, ma l'analisi sintattica. Di quest'altro tipo di analisi, che si occupa dei modi di combinare

gli elementi musicali e delle regole che ne rendono possibili (o impossibili) le combinazioni, diremo nel paragrafo seguente.

7. *Semiologia musicale (Ruwet e Nattiez)*⁸

La semiologia considera la musica come un continuum di elementi sonori soggetti a "regole di distribuzione" che determinano il loro modo di collegarsi, integrarsi, escludersi a vicenda. E mira a stabilirne la sintassi, ossia a formulare tali regole nella maniera più adeguata possibile a un dato passaggio musicale, a una composizione, a un gruppo di composizioni. L'analisi si basa sulla frammentazione del *continuum* musicale in unità non suscettibili di essere ulteriormente frazionate o tali da non comportarne la necessità, dato che le loro sottounità non ricorrono isolatamente. La frammentazione viene ottenuta confrontando ogni possibile unità con tutte le altre e, trovatenne due identiche, procedendo a verificare l'identità dei rispettivi contesti. Questa comparazione implica l'elencazione di tutte le unità "identificabili", un rendiconto della distribuzione di ciascuna e la loro ripartizione in gruppi di unità distribuite in modo identico o affine. Risultato ultimo di tutto ciò è la ricomposizione del *continuum* musicale a partire da queste unità e dalle norme che le regolano.

A differenza dell'analisi morfologica tradizionale, questo metodo non riconosce modelli precostituiti e implica che ogni analisi ricominci da zero, schivando i pregiudizi e tendendo a un'oggettività di tipo scientifico. Esso è stato adottato — oltre che da semiologi come Ruwet, Nattiez, Lidov e Mâche — da studiosi interessati all'analisi sintattica come Forte, Boretz, Selleck e Bakeman (cfr. cap. III, paragrafo 5), e ha ricevuto ulteriore impulso da parte di quanti — come Lindblom e Sundberg, Otto Laske, Baroni e Jacoboni (cfr. cap. III, paragrafi 5 e 6) — si rifanno alla linguistica di Chomsky, giacché costoro mirano a verificare le proprie proposte sintattiche servendosene per generare enunciati musicali nello stesso stile.

Per ridisegnare il continuum musicale in chiave di unità minimali e di regole sintattiche ci si vale, di norma, di una simbologia elementare basata su numeri e lettere dell'alfabeto. Tipica è quella proposta da Nicolas Ruwet (1966). Le unità di livello strutturale medio (da lui definito *niveau I*) vengono indicate con lettere maiuscole: le prime dell'alfabeto, in caso di unità che si ripetono e risultano così identificabili; le ultime, in caso di materiali non ripetuti. Ciò produce sequenze di simboli del tipo $A + B + A + X + B + Y$. Per indicare le unità del livello strutturale inferiore (*niveau II*) si utilizzano invece lettere minuscole in corsivo, sempre assegnando le ultime dell'alfabeto alle unità non ripetute. La segmentazione delle unità di livello medio può mettere in luce le loro relazioni reciproche. Sicché se, per esempio nella sequenza $A + X$, A risultasse uguale a $a + b$ e X a $a + c$, la sequenza iniziale potrebbe essere riscritta come $A + A'$. A loro volta, le unità di livello medio sono suscettibili d'essere raggruppate in unità di livello superiore: il *niveau 0* di Ruwet, le cui unità sono indicate con

numeri arabi fra parentesi. La sequenza $A + X + A + Y$ può così diventare (1).

L'es. 41 mostra come Ruwet abbia analizzato, utilizzando questa simbologia e questo tipo di riscrizione, una canzone trovierica, *Molt me mervoil* di Guiot de Provins. Una prima segmentazione al "livello I" dà come risultato: X (batt. 1-4) + B (batt. 5-8) + Y (batt. 9-28) + B (batt. 29-32). In una seconda fase, il confronto delle durate complessive dei vari segmenti porta a riscrivere X e Y rispettivamente come A e $C + D + E + F + G$. Ma poiché al "livello II" $C = z + a$ e $G = z' + a'$, anche G viene riscritto come C' . La sequenza risultante è dunque $A + B + C + D + E + F + C' + B$. Dopodiché il procedimento ricomincia al "livello II", portando a un risultato che coinvolge anche il "livello 0":

$$\begin{array}{ll} A = x + a & B = y + b \\ C = z + a & D = w + b \\ E = v + a'' & F = ? \\ C' = z' + a' & B = y + b \end{array}$$

Infatti il principio di "equivalenza" induce a considerare le coppie di segmenti $A + B$, $C + D$ e $C' + B$ come manifestazioni di una stessa struttura astratta, descrivibile con la formula:

$$\left\{ \begin{array}{c} x \\ z \end{array} \right\} a \quad \left\{ \begin{array}{c} y \\ w \end{array} \right\} b$$

Tale formula mostra l'intercambiabilità distribuzionale di x e z e di y e w , consentendo di definire le coppie $A + B$, $C + D$ e $C' + B$ come altrettante "classi di equivalenza" nel senso considerato alla fine del precedente paragrafo. Più complesso il caso della quarta coppia ($E + F$). Considerando però l'equivalenza di E (o meglio di $v + a''$) con la prima metà della formula appena citata, Ruwet suggerisce che F possa rappresentarne la seconda metà, benché in maniera soltanto esteriore e non per la sua costituzione interna. Peraltro egli non riscrive la sequenza dei simboli, ma è presumibile che al "livello 0" essa si sarebbe trasformata in $(1) + (1) + (1) + (1)$, o $(1) + (1) + (1)' + (1)$, o $(1) + (1) + (2) + (1)$, a seconda di come fosse interpretata la coppia ($E + F$).

Es. 41. N. Ruwet, *Méthodes d'analyse en musicologie*, RBM, XX (1966), p. 81.



L'analisi comparata qui descritta può essere eseguita assai efficacemente da un elaboratore, specialmente usando un linguaggio di programmazione come lo SNOBOL o lo SPITBOL, idoneo al *pattern matching* ("confronto tra modelli"): un procedimento che permette di confrontare due sequenze di caratteri a stampa e di verificare se una è contenuta nell'altra. Questo tipo di impiego dell'elaboratore è esemplificato dalle analisi tecnicamente avanzatissime di Allen Forte (cfr. soprattutto Forte 1966b), che vi è ricorso per segmentare e codificare la struttura di musiche di Webern.

Con Jean-Jacques Nattiez, le tecniche di presentazione di analisi semiologiche hanno conosciuto ulteriori sviluppi. Gli ess. 42-44 (Nattiez 1975b) illustrano rispettivamente l'impiego di diagrammi "ad albero" derivati dalla linguistica per l'*Intermezzo per pf.* op. 119 n. 3 di Brahms, di "lessici" di elementi compositivi (nella fattispecie, ritmici) per *Syrinx* di Debussy, di tabelle distribuzionali per *Intégrales* di Varèse.

8. Teoria dell'informazione⁹

L'analisi basata sulla teoria dell'informazione — che abbiamo già sommariamente inquadrato dal punto di vista storico (cfr. cap. III, paragrafo 6) — considera la musica alla stregua di un processo lineare retto da una sua propria sintassi. Tuttavia si tratta di una sintassi non formulata in base a regole grammaticali, bensì in base alle probabilità di occorrenza di ogni elemento del messaggio musicale rispetto all'elemento che lo precede. Il fatto che la musica sia equiparata a un messaggio trasmesso da un mittente a un ricevente, o che si parli di "informazione", può dare l'impressione di un approccio analitico di tipo ermeneutico, interessato ai significati della comunicazione. In realtà qui l'interesse va esclusivamente al modo in cui le aspettative del destinatario vengono sollecitate, appagate o deluse.

Dalla definizione di "messaggio" come una catena di "unità di senso" discontinue consegue che le "unità di senso" musicali coincidono con gli "eventi" minimi d'una composizione: di norma note isolate, accordi, agglomerati verticali. Qualsiasi evento d'una catena siffatta sollecita una previsione circa l'evento che lo seguirà: c'è trasmissione di informazione quando la previsione risulta disattesa, non c'è quando risulta confermata. Peraltro il fatto che gli eventi di una composizione siano organizzati modularmente prospetta la possibilità di calcolare con una formula, o di esprimere con un "indice", l'informazione totale trasmessa da un certo modulo musicale. Coons e Kraehenbuehl, ad esempio, hanno proposto due "indici": un indice di articolazione che, per usare le loro parole, «è una misura di quanto nettamente le condizioni di unità e varietà sono state individuate, e di come sono state raccordate in modo che la forza di ciascuna non ne fosse spenta»; e un indice di gerarchia che «dà la misura di quanto felicemente una varietà di eventi è stata composta in modo che ne risulti un'impressione di unità» (Coons-Kraehenbuehl 1958; trad. it.

Ess. 42-43-44. J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), pp. 311, 346 e 296.

Es. 42

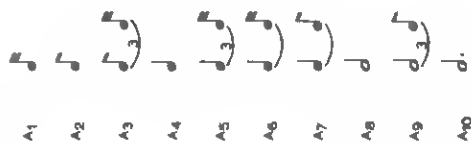
ANALYSE I

The musical score is for a piano piece marked "Grazioso e giocoso" and "molto p e leggero". It consists of six measures, numbered 1 to 6. The notation is in treble and bass clefs, with various rhythmic values and articulations.

ANALYSE I is a hierarchical tree diagram showing the structure of the music. It starts with a root node 'A' which branches into 'a', 'b', and 'c'. Node 'a' branches into α and γ . Node 'b' branches into β and α . Node 'c' branches into γ . Another root node 'B' branches into 'd', 'd₁', and 'd₂'. Node 'd' branches into δ and ϵ . Node 'd₁' branches into δ_1 and ϵ_1 . Node 'd₂' branches into δ and ϵ_2 . The final node ϵ_2 is also labeled ϵ_2 .

ANALYSE II is another hierarchical tree diagram. It starts with a root node 'A' which branches into 'a', 'a₁', and 'a'. Node 'a' branches into α and β . Node 'a₁' branches into α and β_1 . Node 'a' branches into α and β . Another root node 'B' branches into 'b', 'c', and 'c₁'. Node 'b' branches into α and β . Node 'c' branches into β_2 and γ . Node 'c₁' branches into β_3 and γ_1 .

Es. 43



Es. 44

A ₁ A ₂	4 6	7	15 15	22	30	78
A ₃	4 4 4	8	18	22		93 54
A ₄ A ₅	4 4 4 3 3 3 3	6	18			48 45
A ₆ A ₇	4 4 3	8 6 6 6	19 12	21		
A ₈	4	8	14		34	
A ₉ A ₁₀ A ₁₁	3 3 3 4 4 3	6 6 10 9	12 12 12 12 12 12			42 48 42
A ₁₂ A ₁₃ A ₁₄	3 3 3 3 3 3	6 6	12 12 12 12 12		36	90

1972, p. 116). Questo metodo, in altri termini, misura due fattori essenziali di ogni analisi musicale: la varietà e l'unità. Ma lo fa in maniera oggettiva e tangibile, anziché soggettiva e impalpabile. Inoltre è in grado di farlo per una struttura musicale isolata come per un'opera completa, richiamandosi in quest'ultimo caso a quanto noto sull'ambito stilistico dell'opera stessa.

Tutto ciò non toglie che la "comunicazione" artistica sia geneticamente diversa da altre forme di comunicazione. Infatti il suo interesse primario concerne non tanto la trasmissione di un massimo di informazione, quanto la trasmissione di una concezione strutturale. E ciò le impone una certa dose di quello che i teorici dell'informazione chiamano "ridondanza" (v. cap. III, paragrafo 4).

Circa la presentazione dei risultati di questo tipo d'analisi, di solito li si ordina in tabelle statistiche da convertire eventualmente in grafici per aumentarne la comprensibilità. Gli elaboratori elettronici si prestano per definizione ai calcoli complessi richiesti dall'analisi informazionale non appena se ne oltrepassi il livello elementare. E un tracciatore grafico li può mettere in grado, a loro volta, di elaborare direttamente delle rappresentazioni grafiche. Si vedano le figure tridimensionali proposte da Norbert Böker-Heil (1972, p. 117 sgg.) per illustrare lo stile di alcuni madrigali di Palestrina, Cipriano de Rore e Luca Marenzio¹⁰.

9. *Analisi insiemistica*

L'analisi basata sulla teoria degli insiemi è stata elaborata con un rigore e una completezza inconsueti tra i metodi analitici (v. ad esempio Forte 1973 e Rahn 1980). Le sue trattazioni seguono necessariamente i modelli della logica matematica (cap. III, paragrafo 5) e si valgono di un linguaggio specialistico che, quand'anche ammorbido da «un eloquio dimesso» (Babbitt 1960), riesce tendenzialmente ostico a molti musicisti (e magari anche offensivamente antimusicale, per via dei suoi apparenti automatismi). Ciò è un peccato, perché si tratta di un metodo che rappresenta uno strumento potente e perspicuo, indicatissimo per l'analisi musicale. Esso può essere utilizzato da analisti musicalmente ricettivi e dare risultati suscettibili d'interpretazione, come qualsiasi altro metodo. Ed è ormai collaudato sia da voluminosi saggi su composizioni di grande mole (Forte 1978, Schmalfeldt 1983, Baker 1986) sia da innumerevoli analisi di proporzioni più ridotte¹¹.

In questa sede non riepilogheremo formulazioni teoriche ufficiali, a cui abbiamo già accennato con la maggiore sinteticità possibile nel paragrafo 5 del terzo capitolo (a illustrarne i termini e le nozioni principali provvederà il Glossario). Cercheremo invece di caratterizzare l'essenza stessa del metodo, prendendo a punto di partenza la tonalità moderna.

Una teoria dell'armonia tonale ingloba di necessità un meccanismo atto primariamente a identificare i nuclei-base (le fondamentali formazioni accordali)

e secondariamente a dimostrare le modalità secondo cui esse possono concatenarsi reciprocamente (le leggi della struttura). Nell'armonia tonale le leggi strutturali sono complesse, ma il numero dei nuclei-base è relativamente ristretto (infatti sono tutti ben noti a qualsiasi musicista occidentale). Quando invece ci interessiamo di "libera atonalità" — ossia delle musiche non tonali e non seriali di Schönberg, Berg e Webern, di certi pezzi di Stravinskij e Bartók e di infinite musiche europee e americane composte in anni più recenti — restiamo a tutta prima sconcertati dalla varietà delle formazioni accordali, che ci sono in gran parte sconosciute e il cui significato strutturale può essere tutt'altro che evidente. Come escludere, tuttavia, che esista un "lessico" di nuclei base, sia per un pezzo determinato sia per un dato repertorio di pezzi? O che tutto presupponga una logica e delle proprietà parallele, in linea di massima, a quelle del sistema tonale? Proprio la formulazione di queste domande ha sollecitato i primi sviluppi dell'analisi insiemistica. Essi hanno consapevolmente rotto con l'orientamento analitico vigente fino agli anni Sessanta, per cui una composizione atonale era tendenzialmente riferita a categorie tonali e le sue successioni accordali spiegate come strutture tonali alterate da sofisticati cromatismi. E hanno teso a interpretare l'armonia tonale come un complesso di strutture autosufficienti, dotato di una logica indipendente dalle leggi della tonalità.

Pensiamo per un attimo a come riusciamo a cogliere nell'elaborato involucro sonoro di un pezzo tonale il ristretto lessico dei suoi nuclei-base. Ci riusciamo perché il nostro cervello compie intuitivamente alcune trasformazioni. Così: (1) udire due note a distanza di una o più ottave comporta che attribuiamo loro all'incirca lo stesso significato tonale (non a caso diamo loro lo stesso nome); (2) udire un accordo le cui note sono molto distanziate equivale a riconoscere in quell'accordo l'espansione di un accordo in posizione "stretta"; (3) udire una triade (o una settima, una nona ecc.) con la nota fondamentale trasposta di ottava, in modo che si trovi sopra le altre note, significa riconoscere lo stesso accordo in "primo rivolto" anziché allo stato fondamentale. Eccetera. In questi tre casi è operante la nozione di equivalenza delle ottave, mentre il terzo permette di constatare altresì come la rotazione delle note di un accordo non compromette la sua riconoscibilità. A ciò va aggiunta la nozione di "equivalenza delle trasposizioni", per cui (4) trasporre in blocco a una qualsiasi altezza un gruppo di note (non importa se impiegato melodicamente o accordalmente) lascia intatta la sua identità.

I quattro casi descritti fanno parte delle più normali consuetudini di ascolto. Tuttavia la teoria insiemistica sostiene che essi non riguardano esclusivamente l'ascolto tonale e ipotizza (senza però giungere a farne degli "universalì") che si verifichino anche nell'ascolto di pezzi non tonali. Di conseguenza li integra nei suoi procedimenti analitici, come indica la frequente sostituzione del termine *pitch class* ("classe d'altezze") a *pitch* ("nota di altezza determinata") (su questa differenza terminologica, per cui la nota do diventa "classe d'altez-

ze", se pensata indipendentemente dall'ottava in cui si trova, cfr. il cap. III, paragrafo 4, e il Glossario).

Il discorso, a questo punto, si complica. Se nell'analisi tonale è possibile parlare di "settima diminuita", "triade minore" ecc., l'analisi atonale non dispone ancora di categorie altrettanto definite, e volendo definirle sarà opportuno evitare interferenze con le categorie tonali. Ciò porta a privilegiare metodi neutri di codificazione, come l'alfabeto (usato tuttora in alcuni paesi per indicare le note della scala) o la serie dei numeri interi. La teoria insiemistica ha optato per i numeri, assegnando lo zero al do naturale — nota solitamente presa come punto di partenza —, e procedendo cromaticamente verso il re bemolle (= 1), il re naturale (= 2) ecc. fino ad arrivare al si naturale (= 11). In tal modo i numeri primi 0-11 valgono a rappresentare dodici "classi di altezze" (è bensì possibile proseguire oltre il numero 11, indicando così altezze eccedenti l'ottava, come nell'es. 45b/3-5, ma di solito poi si riducono tali indicazioni d'altezza a "classi d'altezze", sottraendo loro 12 o un suo multiplo). D'altra parte, così come accade nella musica dodecafonica, nella teoria insiemistica non si fanno distinzioni tra un la diesis e un si bemolle, o tra i due termini di un'altra coppia di altezze enarmonicamente equivalenti. Sicché l'accordo, o il segmento melodico, mi bemolle³ - re⁴ - la⁴ - si bemolle⁴ (es. 45b/1) può essere semplicemente indicato con [3, 2, 9, 10] (le parentesi quadre e le virgole fra un numero e l'altro sono di prammatica).

Es. 45

Example 45 consists of two musical staves, (a) and (b), each with six notes. Below each staff is a list of numbers in brackets, representing the pitch classes of the notes.

Staff	Note 1	Note 2	Note 3	Note 4	Note 5	Note 6
(a)	1	2	3	4	5	6
(b)	1	2	3	4	5	6
	[3, 2, 9, 10]	[2, 3, 9, 10]	[3, 9, 10, 14]	[9, 10, 14, 15]	[10, 14, 15, 21]	[0, 1, 5, 6]

Grazie a questo semplicissimo tipo di notazione, si può effettivamente cominciare a ridurre i tratti esteriori di una composizione atonale a categorie fondamentali. Si pensi ancora una volta all'armonia tonale. Un accordo può essere compresso nell'ambito di un'ottava e poi ruotato finché non raggiunga la posizione fondamentale, quella in cui tutte le note risultano sovrapposte per terze (v. es. 45a/1-3). Per riportare il nostro accordo atonale nell'ambito di un'ottava e per individuarne la "forma normale", basta invece scrivere in ordine crescente i numeri che ne indicano le note: [3, 2, 9, 10] → [2, 3, 9, 10], e ruotarli finché non raggiungono la posizione più ravvicinata: [9, 10, 14, 15] (es. 45b/1-4). Trasponendo, infine, tale "forma normale" sul do, in modo che la nota più grave coincida con lo zero: [0, 1, 5, 6], si ottiene la cosiddetta "forma prima-

ria", ossia il punto di riferimento di tutte le possibili posizioni e trasformazioni dell'agglomerato accordale fondamentale. L'indicazione [0, 1, 5, 6] può dunque paragonarsi all'indicazione "settima di dominante" dell'armonia tonale, nel cui ambito, però, una trasposizione come quella dell'es. 4/5a/6 sarebbe superflua.

La cosa importante è capire che una notazione siffatta non è stata escogitata per "matematizzare" la musica, ma per arrivare a ridurre, in modo oggettivo e concettualmente scevro da riferimenti tonali, la ricchezza fenomenica degli eventi sonori a un numero notevolmente ristretto di categorie-base. Le quali sono state infine compendiate in 208 "forme primarie", accuratamente classificate e ordinatamente sistemate in una disposizione tabulare oggi ampiamente utilizzata (Forte 1973, p. 179 sgg.). In essa la forma primaria citata poc'anzi [0, 1, 5, 6] occupa l'ottavo posto tra le "forme primarie" di quattro note, ed è classificata di conseguenza con la sigla «4-8». Va da sé che anche le categorie-base dell'armonia tonale possono essere comprese in questi medesimi termini. Così la triade minore equivarrà a 3-11 [0, 3, 7]; la settima diminuita a 4-28 [0, 3, 6, 9]; la scala maggiore diatonica (la cui "forma primaria" inizia dalla sensibile) a 7-35 [0, 1, 3, 5, 6, 8, 10]. Eccetera.

Tuttavia non tutte le categorie tonali sono qui rappresentate in forma espositiva. Ciò dipende dal fatto che l'equivalenza degli accordi è spesso basata, oltre che sulla rotazione e sulla trasposizione, sull'inversione. Se per esempio invertiamo a partire dalla fondamentale gli intervalli della settima di dominante do3 - mi3 - sol3 - si bemolle 3 (terza maggiore, terza minore, terza minore) otteniamo la settima di terza specie re2 - fa2 - la bemolle2 - do3. I due accordi sono "correlati per inversione" e, in quanto equivalenti, sono rappresentati da un'unica "forma primaria". Questa però corrisponderà alla "forma primaria" del secondo accordo (4-27: [0, 2, 5, 8]), che è riducibile a una disposizione più serrata verso sinistra (do2 - re2 - fa2 - la bemolle2). Lo stesso dicasi per la triade maggiore, che è l'inversione della triade minore. Essendo più serrata a sinistra ([0, 3, 7] contro [0, 4, 7]) sarà la triade minore a fornire la "forma primaria" ad entrambe.

Prima di proseguire è necessario un chiarimento terminologico. Quando si prelevano da un pezzo alcune note per analizzarle si parla di "campionatura" o di "combinazione di altezze" (*pitch collection* o *pitch combination*); quando le si riduce a "classi di altezze" (*pitch-class*) eliminandone le ripetizioni, si parla di "insieme di classi di altezze" (*pitch-class set*); quando più "insiemi di classi di altezze" sono riducibili alla stessa "forma primaria" si dicono "equivalenti".

Abbiamo dunque visto come una teoria armonica debba inglobare un meccanismo che permetta di riconoscere i nuclei-base e di determinarne le regole di combinazione. Ora, una proprietà primaria della struttura interna di un "insieme di classi d'altezze" è la rete intervallare che ne connette gli elementi costitutivi. Ciò pone il problema della determinazione della "classe d'intervalli" a cui appartiene un intervallo dato; e introduce la nozione di "rivolto", la cui funzione è analoga a quella dell'inversione nel determinare la "forma primaria" di un "insieme di classi di altezze". Così, ad esempio, per classificare l'in-

tervallo fa3 - do4 non si contano 7 semitoni ma 5: quelli dell'intervallo che gli è "equivalente per rivolto" e che, essendo una quarta giusta, è più ristretto di una quinta giusta. Tutto questo consente di elaborare un mezzo efficacissimo per determinare le relazioni fra insiemi: il cosiddetto "vettore intervallare", ossia la sigla numerica che esprime l'indice di occorrenza di ogni possibile "classe di intervalli" all'interno della trama intervallare sottintesa da un insieme. Per esempio, l'accordo dell'esempio 45b/6 (do3 - re bemolle3 - fa3 - sol bemolle3) ha una "forma primaria" che comprende due seconde minori (do3 - re bemolle3, fa3 - sol bemolle3), una terza maggiore (re bemolle3 - fa3), due quarte giuste (do3 - fa3, re bemolle3 - sol bemolle3), una quinta diminuita (do3 - sol bemolle3), ma non presenta né seconde maggiori né terze minori. Se indichiamo numericamente le quantità di queste sei "classi di intervalli" (le altre sono tutte riducibili a loro rivolti o multipli) e scriviamo consecutivamente il numero delle seconde minori, quello delle seconde maggiori ecc., otteniamo appunto il "vettore intervallare" dell'insieme considerato: [200121]. Il risultato potrà apparire artificioso, ma contiene, per così dire, il codice genetico dell'insieme in questione, ne quintessenzia le peculiarità.

Il modo in cui il "vettore intervallare" chiarifica le relazioni tra insiemi è facilmente esemplificabile. Infatti esistono coppie di insiemi che hanno lo stesso "vettore intervallare", pur non essendo riducibili alla stessa "forma primaria" (pur non risultando equivalenti, cioè, né per trasposizione né per inversione). È il caso, ad esempio, delle "forme primarie" 12 e 36 della tabella delle "forme primarie" con 5 note, il cui "vettore intervallare" è [222121]. Coppie di insiemi siffatte si dicono (con locuzione del tutto inventata) "zeta-correlate" e la loro correlazione viene indicata inserendo nelle rispettive sigle di classificazione una zeta. Pertanto i due insiemi anzidetti saranno contrassegnati, l'uno dalla sigla 5-Z12 [0, 1, 3, 5, 6] (do, re bemolle, mi bemolle, fa, sol bemolle) e l'altro con la sigla 5-Z36 [0, 1, 2, 4, 7] (do, re bemolle, re, mi, sol). Possedere l'identico codice genetico ed essere esteriormente diversi è una proprietà fascinosa. Le analisi confermano che le coppie che la presentano rivestono un ruolo speciale nelle strutture atonali, nel senso che, quando una composizione utilizza un insieme appartenente a una coppia "zeta-correlata", molto spesso usa anche l'insieme "zeta-corrispondente": vuoi in stretto collegamento con l'altro, vuoi in funzione di nesso con una zona strutturale più remota. Quanto alle coppie "zeta-correlate" di sei note, che ricorrono frequentemente associate, esse presentano proprietà particolari.

Le relazioni tra insiemi di cui ci siamo occupati finora — l'equivalenza e la "zeta-correlazione" — sono esatte per natura. Ma in una struttura musicale c'è — ed è molto importante — una zona più sfumata, quella delle affinità. Nella teoria insiemistica ci sono due modi per misurare le affinità tra insiemi con lo stesso numero di "classi di altezze" (o, per dirla con i matematici, "con lo stesso numero cardinale"): localizzare le "classi di altezze" comuni ai vari insiemi, oppure confrontarne i "vettori intervallari" per vedere se hanno delle cifre in comune e, in caso affermativo, quante sono. Così è possibile attribuire

un qualche grado di affinità a tutti gli insiemi che hanno in comune alcune “classi di altezze” (queste verranno indicate con la locuzione *common subset*, “sottoinsieme comune”). Mentre si parlerà di “massima affinità nelle classi di altezze” (relazione indicata con la sigla R_p), quando due insiemi con lo stesso numero cardinale hanno in comune tutte le “classi di altezze” meno una.

Gli altri e, in certo senso, più importanti livelli di affinità vengono determinati confrontando i “vettori intervallari” di insiemi che hanno lo stesso numero cardinale. Abbiamo visto che, quando i “vettori” sono identici, gli insiemi corrispondenti si dicono “zeta-correlati”. Quando invece due insiemi hanno in comune quattro cifre su sei, e queste si susseguono nello stesso ordine, si parla di “massima affinità nelle classi di intervalli” (una relazione indicata con R_1 o R_2 a seconda che risulti o non risulti rafforzata da fattori concomitanti). La locuzione opposta — “minima affinità nelle classi di intervalli” (indicata dalla sigla R_0) — specifica la relazione di due insiemi i cui vettori non hanno cifre in comune.

La misurazione dei gradi di affinità può dare risultati particolarmente sofisticati, quando si riscontrano correlazioni tra insiemi in cui R_p , R_0 , R_1 e R_2 si combinano tra loro. Si pensi, per esempio, alla combinazione tra la “massima affinità nelle classi di altezze” (R_p) e la gradazione più debole di “massima affinità nelle classi di intervalli” (R_2) — combinazione espressa dalla sigla « $\cdot (R_p, R_2)$ ». Oppure si pensi a due insiemi che risultino massimamente affini riguardo alle “classi di intervalli”, ma non riguardo alle “classi di altezze” — in tal caso si userà la sigla « $\cdot (+ (R_1, R_2), - R_p)$ ». In questo modo proprietà prive di particolare significato, quando le si considera in se stesse, diventano assai utili per delimitare il numero degli insiemi affini.

Ci si può chiedere, a questo punto, se la teoria insiemistica è in grado di proporre una logica costruttiva paragonabile sotto ogni aspetto a quella dell’armonia tonale moderna. Nella sua accezione funzionale, questa corrisponde a un sistema di accordi che fanno capo a un accordo-cardine (la triade di tonica: fonte diretta o indiretta dell’identità e delle funzioni di ciascuno) e che si coordinano l’un l’altro tramite una rete di relazioni reciproche. Benché parziale, tale definizione consente di comprendere come la teoria insiemistica possa effettivamente portare a esiti costruttivi, se non direttamente paragonabili a quelli del sistema tonale, dotati almeno di una portata equivalente ed egualmente fondati su una rete di interrelazioni convergenti su un’entità centrale. Per indicare strutturazioni del genere e le corrispondenti entità centrali si usano i termini “complesso di insiemi” (*set-complex*) e “insieme-cardine” (*nexus set*).

Riconsideriamo l’insieme di quattro note [0, 1, 5, 6] dell’es. 45b/6. Per il fatto stesso di utilizzare quattro “classi di altezze”, questo insieme non utilizza le otto restanti [2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11], che porterebbero a esaurire i suoni della scala cromatica. Le “classi d’altezze” residue formano così un insieme sui generis, che si trova in un rapporto speciale con l’insieme [0, 1, 5, 6] in quanto gli è complementare (per l’esattezza, ciascuno dei due insiemi è complementare dell’altro). Questa relazione di complementarità è d’importanza cru-

ziale per la nozione di “complesso di insiemi”. Così come è importante la nozione di sottoinsieme, a cui abbiamo accennato più sopra ma che ora dobbiamo approfondire. Infatti, posto che l'insieme (1) sia un sottoinsieme dell'insieme (2), (2) sarà reciprocamente un soprainsieme (*superset*) di (1). E questa particolare relazione tra (1) e (2) — nota come “relazione d'inclusione” — rappresenta, unitamente a quella di complementarità, il fondamento del “complesso di insiemi”.

È evidente che l'insieme complementare [2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11] menzionato poc'anzi non corrisponde alla sua “forma primaria”, che è [0, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9]. In tale forma esso avrebbe due “classi di altezze” in comune con [0, 1, 5, 6] e non potrebbe più figurare come suo complementare. Però tale circostanza non esclude che i due insiemi siano considerati complementari, e ciò trapela anche dalle sigle di classificazione assegnate loro nel tabulato delle “forme primarie” elaborato da Forte, dove [0, 1, 5, 6] corrisponde, come già sappiamo, alla sigla 4-8 e [0, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9] alla sigla 8-8. Questo tabulato, infatti, è ordinato in modo che gli insiemi complementari abbiano lo stesso numero d'ordine (la seconda cifra della sigla rispettiva): così, sono complementari 3-1 e 9-1, 4-19 e 8-19, 5-32 e 7-32 ecc. (la sola eccezione è data dalla tabella degli insiemi di sei note, che, a parte gli insiemi “zeta-correlati”, sono complementari di se stessi).

Un caso analogo si verifica quando due insiemi appaiono nelle loro “forme primarie” e queste sono tali da non farci scoprire subito che uno è il “sottoinsieme” dell'altro. Tuttavia, per scoprirlo, basta trasporre e/o invertire l'insieme più piccolo fino a ritrovarlo all'interno dell'insieme più grande (in inglese tale procedimento è detto *mapping*, “applicazione”). Così, ad esempio, l'insieme 3-7 [0, 2, 5] non sembra davvero un “sottoinsieme” di 4-8 o di 8-8, ma, trasposto un tono sopra, diventa [2, 4, 7] e dunque proprio un “sottoinsieme” di 8-8: [0, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9]. Nell'eventualità che 4-8 avesse la funzione di “insieme-cardine”, 3-7 rientrerebbe negli insiemi che gli gravitano intorno, proprio perché può essere “applicato” per trasposizione nel suo complementare 8-8. Grosso modo, dunque, un “complesso di insiemi” comprende tutti gli insiemi che sono in relazione di inclusione con l'“insieme-cardine” oppure con l'insieme a questo complementare.

Le grandi dimensioni a cui tendono “complessi” siffatti li rendono poco maneggevoli a scopi di pratica analitica. Se però sostituiamo l'*oppure* della fine del precedente capoverso con un *e*, ecco prospettarsi un tipo di strutturazione più funzionale. Infatti, al posto del “complesso di insiemi” (termine spesso abbreviato in *K*) avremo un “sottocomplesso” (*Kh*) formato dagli insiemi “correlati per inclusione” tanto all'“insieme-cardine” quanto al suo complementare. L'insieme 3-7 non corrisponde a questo requisito, risultando “applicato” in 8-8 e non anche in 4-8. Prendendo invece un insieme come 3-5 [0, 1, 6], si può verificare subito come sia “applicato” in 4-8 [0, 1, 5, 6] tramite la sua “forma primaria” e in 8-8 [0, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9] tramite la sua trasposizione un semitono sopra [1, 2, 7] (peraltro 3-5 è “applicato” in 8-8 a più di un livello di traspo-

sizione). Un "sottocomplesso" imperniato su 4-8 e 8-8 comprende un totale di sedici insiemi (3-4, 3-5, 5-6, 5-7, 5-20, 5-22, 6-5, 6-Z6/Z38, 6-7, 6-16, 6-Z17/Z43, 6-18 e 6-Z19/Z44). Ma in genere le dimensioni dei "sottocomplessi" oscillano fra 4 e 32 insiemi imperniati sull'"insieme-cardine" e sul suo complementare. Abbiamo dunque a disposizione uno strumento analitico effettivamente funzionale all'esplicazione di una struttura musicale. Perché quando in una composizione gli insiemi di un "sottocomplesso" ricorrono in due sezioni molto distanziate, queste potranno ritenersi unite da una relazione di lunga gitata, mentre quando le componenti di due diversi "sottocomplessi" si trovano a distanza ravvicinata sarà possibile pensare a un contrasto di breve termine.

La presente descrizione della teoria insiemistica deve forzatamente sorvolare su diversi aspetti teorici importanti, come, per esempio, la nozione di "sottoinsieme invariante" (per cui si rinvia al Glossario) e la tecnica del "modulo intervallare di base" (*basic interval pattern*, o *bip*). Né può soffermarsi sulle teorie che altri studiosi hanno autonomamente affiancato a quella di Forte. È però necessario chiarire, prima di concludere, i problemi generali relativi alla segmentazione della musica da analizzare e alla presentazione di un'analisi insiemistica in forma accessibile. Per esemplificare le considerazioni precedenti ci siamo riferiti a formazioni accordali, quasi che la musica atonale fosse scritta interamente ad accordi tenuti. In pratica la scelta di campioni di note a scopi analitici si risolve nel prelievo di formazioni sia melodiche sia accordali. O meglio: nel prelievo ora di una mescolanza di entrambe, ora di quelli che sarebbe più esatto definire "aggregati" o clusters di note. Si tratta di un procedimento estremamente delicato, perché l'intera analisi dipende dal fatto che sia attuato con sensibilità musicale. Pause, indicazioni di fraseggio e simili possono offrire delle indicazioni, ma per venirne a capo occorre ben altro.

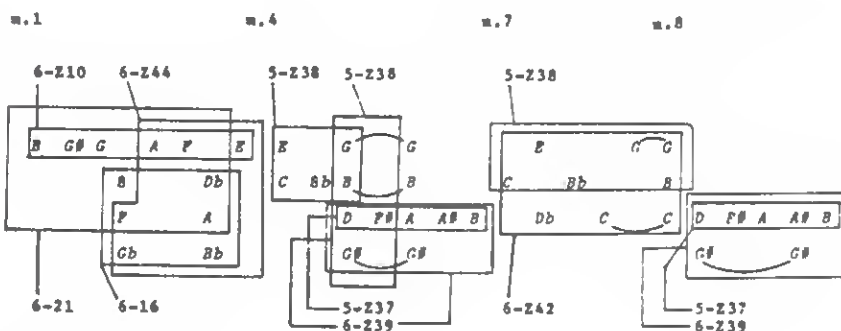
Es. 46. A. Forte, *The magical kaleidoscope: Schoenberg's first atonal masterwork*, op. 11, no. 1, JASI, V/2 (1981), pp. 139-40.



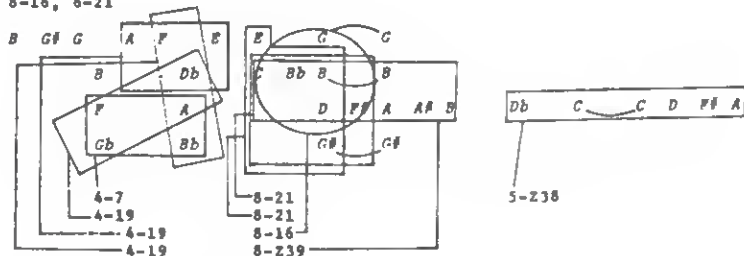
Quanto alla veste espositiva, la maggioranza delle analisi insiemistiche si presenta sotto specie di testi esplicativi integrati da esempi musicali annotati: estratti di partiture stampate, alcune zone delle quali sono evidenziate da cerchi o riquadri, e contrassegnate dalle sigle delle "forme primarie" corrispondenti. In anni recenti Allen Forte ha messo a punto una notazione a diagrammi, atta a rendere l'analisi molto più immediata. Usata a fronte della versione in partitura di un dato passaggio, essa consente di estrapolarne campioni di note nella disposizione originaria, senza doverne anche considerare gli aspetti ritmici, me-

(segue es. 46)

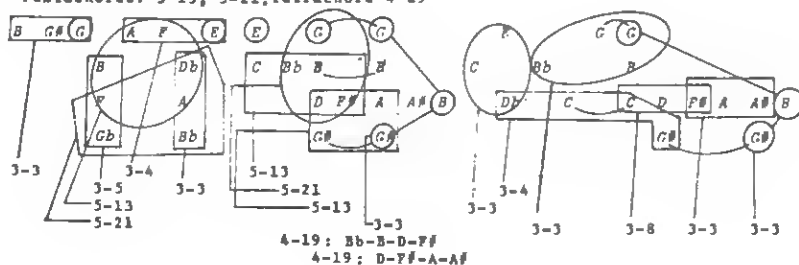
(a) **Principali Sutori:**
6-Z10/39, 6-18, 6-Z44
6-21, 5-Z37, 5-Z38



(b) **Other Features:**
4-7, 4-19, 6-Z10/39,
8-16, 6-21



(c) **Trichords:** 3-3, 3-4, 3-5, 3-8
Pentachords: 5-13, 5-21; **Tetrachord:** 4-19



trici e dinamici. I singoli campioni sono racchiusi in tracciati rettangolari, circolari od ovali, e lo spazio residuo è utilizzato per le sigle di classificazione degli insiemi, numeri di battuta e altri dati. Ciò consente di districare i diversi livelli dell'organizzazione del pezzo in esame e di presentarli in maniera coordinata. L'es. 46, ripreso dall'analisi di Forte del primo dei *Drei Klavierstücke* op. 11 di Schönberg (Forte 1981, p. 139 sg.), presenta le prime otto battute della composizione, lì dove — come mostra il diagramma (a) — vengono presentati otto insiemi di sei note ("esacordi") destinati a incidere decisamente sull'organizzazione del pezzo (6-Z10/Z39, 6-Z13/Z42, 6-16, 6-Z19/Z44 e 6-21); nonché alcuni insiemi di cinque note ("pentacordi") che avranno un ruolo rilevante unitamente ai rispettivi complementari di sette note. Il diagramma (b) mostra ulteriori possibilità di segmentazione della trama sonora. Il diagramma (c) evidenzia particolarmente alcuni insiemi di tre note ("tricordi") che influiscono sull'assetto esteriore della musica. Esacordi e pentacordi ricorrenti sono considerati parte del lessico armonico di base. I tricordi riguardano invece il livello esterno: quello attraverso cui l'analista deve penetrare. È questa un'analisi che potrebbe ben valere come modello metodologico globale, pur non mancando analisi più estese su lavori di dimensioni maggiori.

LETTURE
Testi introduttivi di
Claudio Annibaldi

*La Sarabanda della Terza suite per violoncello solo
BWV 1009 di Bach*

Questa analisi — tratta da *Das Meisterwerk in der Musik* (Schenker 1929) — fa occasionale riferimento ad altri tre scritti contenuti nella stessa pubblicazione: nell'ordine, *Erläuterungen* [Delucidazioni] (I, pp. 203-5 = II, 195-7), *Fortsetzung der Urlinie Betrachtungen* [Continuazione delle considerazioni sulla "linea fondamentale"] (II, p. 11-42) e *Joh. S. Bach, Sechs Sonaten für Violine. Sonata III Largo* (I, pp. 63-73). Il primo articolo è citato per un esempio che mostra come il movimento del basso possa rendere consonanti le dissonanze della "linea fondamentale"; il secondo è segnalato per la sezione intitolata *Vom Kopfston des Auskomponierungszuges* [Sulla nota iniziale di successioni lineari derivanti da elaborazione compositiva]; il terzo è ricordato per il paragrafo conclusivo, al cui concetto fondamentale — la stratificazione plurima delle dinamiche in corrispondenza dei livelli concernenti il movimento delle voci — Schenker contava di dedicare uno scritto apposito.

L'analisi esemplifica nozioni tipiche come la "realizzazione del pezzo" (*Ausführung*) o l'"elaborazione compositiva" (*Auskomponierung*), nonché procedimenti specifici come lo "scavalcamento" (*Übergreifen*) e l'"abbinamento di ottava" (*Oktavkoppelung*). Tuttavia il significato di questi termini è semplicemente quello che Schenker attribuiva loro all'epoca della stesura di questo testo. Non deve quindi stupire qualche discrepanza con le corrispondenti definizioni del Glossario, che invece tiene soprattutto conto delle teorie dello Schenker maturo. Così, il termine "divisore" (*Teiler*) è utilizzato in questa analisi in un modo che corrisponde piuttosto alla locuzione "quinta superiore divisoria" (*Oberquintteiler*) com'è presentata da Drabkin al termine della voce *Teiler*. E lo stesso dicasi per i livelli analitici, visto che il "grafico della linea fondamentale" (*Urlinie-Tafel*) non è qui il "livello esterno" dell'analisi (ossia il livello immediatamente sottostante il pezzo compiutamente realizzato) ma l'ultimo dei tre livelli intermedi in essa considerati, mentre il livello esterno è, *sic et simpliciter*, il pezzo nella sua compiutezza (per seguire l'analisi di un tale "livello esterno", il lettore dovrà ovviamente avere sott'occhio il testo originale della Sarabanda di Bach).

La traduzione ha tenuto conto di quella inglese approntata da Hedi Siegel per «Music Forum» (II, 1970, pp. 274-82), senza però condividerne la tendenza a smorzare certe punte enfatiche dell'originale. Le indicazioni e le abbreviazioni dell'es. 47 che non risultino tradotte in italiano corrispondono ad altrettante voci del Glossario. L'unica eccezione è rappresentata dall'abbreviazione *Nbn*, che sta per *Nebennote*: letteralmente, "nota adiacente" ma qui, più propriamente, "nota di volta".

Se il livello profondo della struttura fondamentale e gli eventi musicali che si avvicinano al livello esterno potessero esser colti dall'orecchio, con la profondità e l'ampiezza con cui l'occhio segue e abbraccia in ogni direzione, proporzione e rapporto le linee di un quadro o di un edificio, le ventiquattro battute di questa Sarabanda darebbero l'impressione di una costruzione ciclopica: una costruzione che abbonda di dettagli cospicui apparentemente animati da una loro vita misteriosa, ma in realtà sottilmente e tenacemente avvinti in un tutto unico.

Come guida al mondo magico di questa composizione bachiana valga l'es. 47, che contiene, in basso, anche il grafico della linea fondamentale (*Urlinie-Tafel*).

Questa percorre tutta l'ottava, istillando così una prima linfa melodica nella triade di do (si veda la struttura fondamentale [*Ursatz*] in 47/a). Ma anche il basso vivifica contemporaneamente detta triade, benché a suo modo: con un arpeggio verso la quinta superiore sol1, la quale si lancia a sua volta in un arpeggio (sol1 - re2 - sol1) trasformando così $\hat{4}$, che è fondamentalmente una settima di passaggio, in una consonanza (cfr. Schenker 1925-30, I, p. 203, es. 4). Dopodiché il basso ricade dapprima sulla dominante, completando l'arpeggio della triade relativa, e poi sulla tonica, così da concludere l'arpeggio iniziale della triade sul primo grado. Su quest'ultimo si mettono infine in moto le ultime tre note della linea fondamentale (*Urlinie*).

Il do3 che dà avvio a tale linea sarebbe anche potuto salire verso $\hat{3}$ o $\hat{5}$, e in tal caso avrebbe avuto valore di $\hat{1}$. Ma (cfr. 47/b) un tragitto del genere gli è precluso dal movimento discendente impostogli, in quanto settima, dall'accordo costruito sulla sua nota di volta: re \sharp^7 . Deve pertanto adattarsi al ruolo di $\hat{8}$ e a un movimento discendente. Codesta costrizione a un movimento discendente tramite una settima diventerà il tratto essenziale del primo livello di diminuzione di questa Sarabanda. Più avanti, infatti, $\hat{5}$ sarà similmente costretto a scendere su $\hat{4}$ mediante la settima costruita sulla dominante secondaria la \sharp^7 , e $\hat{4}$ scenderà su $\hat{3}$ mediante la settima costruita sul sol1 (cfr. le parentesi quadre orizzontali in 47/b).

Le successioni do1 - re1 e sol1 - la1 comportano però il rischio di quinte parallele. Nel primo caso Bach le evita ricorrendo a uno scambio 5-6, nel secondo caso inserendo un accordo di settima. Che prima di $\hat{3}$ la settima sia presa di salto, si giustifica con il fatto che in un accordo di dominante il salto dalla quinta alla settima era inteso anch'esso come successione 8-7 (cfr. Bach 1753-62, II, cap. XIII, sez. 2, paragrafo 1).

Il movimento del basso sotto i segmenti $\hat{7}$ - $\hat{6}$ - $\hat{5}$, $\hat{4}$ -3-2 e $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ (cfr. sempre l'es. 47/b) deriva dalla necessità di collocare le note mediane $\hat{6}$, 3 e $\hat{2}$ (che originariamente sono dissonanze di passaggio) su note fondamentali comportanti un risultato consonante (cfr. Schenker 1925-30, I, p. 203, es. 4). Quanto al re2 che funge da divisore del sol1, il fatto che in concomitanza con $\hat{6}$ risulti preceduto da un'altra nota fondamentale (do2) si spiega con la possibilità di

introdurre, tramite tale nota, un'altra settima (9) obbligata a scendere, benché nell'ambito più ristretto di un movimento cadenzale.

In 47/c la fioritura del mondo della diminuzione si fa ancora più doviziosa. Per vivere fino in fondo la propria vita il do3 scende di grado verso il sol2, ma resta chiaramente in attesa di risalire al do3. A questa discesa della voce superiore nell'ambito di una quarta si intreccia il movimento della voce intermedia superiore verso la nota di volta: 3-4-3. Ciò induce la settima di passaggio (si bemolle2) a risolvere discendendo. A sua volta, la voce intermedia inferiore si protende verso la nota di volta con movimento 8-7-8, ed è proprio grazie alla quinta e alla settima che si realizza la legatura della quarta.

A causa del fatto (segnalato in 47/c da una freccia) che la quarta legata (fa2) trova la propria risoluzione all'ottava inferiore, il basso sembra muoversi casualmente verso il mi1, e quindi verso il primo rivolto della triade di tonica, oltrepassando poi questo mi1 in direzione del la1 previsto dal movimento delle voci in 47/b. Abbiamo così una trasformazione dello scambio originario 5-6 (cfr. 47/b) di toccante bellezza: la sostituzione del salto diretto da do1 a la1 con il passaggio arpeggiato do1 - mi1 - la1.

Con il la1 al basso, il sol2 che concludeva la discesa di quarta della voce superiore è ora una settima dal movimento obbligato: deve scendere sul fa diesis2. Ciò significa che si può tornare al do3 soltanto sovrapponendo alla successione lineare sol2 - fa diesis2 un'altra successione lineare che la scavalchi (*Übergreifzug*) (cfr. in 47/c le due prime parentesi quadre orizzontali). La linea tratteggiata tra i due do3 significa che essi sono collegati, nel senso che il primo non è stato compromesso dalla discesa di quarta da esso avviata e ne è rimasto contemporaneamente indipendente (Schenker 1925-30, II, p. 15 sgg.).

Un altro caso di "scavalcamento" è esemplificato più oltre dalle due successioni lineari che permettono di trasporre un'ottava sopra la successione 4-3-2. Tale abbinamento di ottava (*Oktav-Koppelung*) soddisfa il bisogno dello strumento che, non diversamente da un essere umano, aspira a estrinsecarsi nella sua pienezza. Una volta che si soddisfano le esigenze della struttura fondamentale perché un soddisfacimento analogo dovrebbe essere negato allo strumento? Le due successioni lineari coinvolte in quest'altro "scavalcamento" sono indicate in 47/c da parentesi quadre orizzontali. Nella prima successione lineare la voce superiore si muove da si2 a la2, mentre il basso passa da sol1 a la1 attraverso la nota cromatica sol diesis1 richiesta anche dalla settima fa2. In tal modo il movimento delle voci sembra approdare alla triade di la minore. Ma, per fungere da dominante secondaria, come richiede il movimento delle voci in 47/b, essa deve prima assumere il carattere di un accordo di dominante. Ciò implica l'alterazione ascendente della terza minore. Qui peraltro la trasformazione del do2 in do diesis2 non è immediata, perché vi si frappone un accordo costruito sulla nota di volta (re2). Quando infine arriva il do diesis2, con esso entra anche il sol3 della seconda successione lineare in sovrapposizione, e quindi la successione 4-3-2.

Stando al movimento delle voci in 47/b, al re2 che funge da divisore si pro-

spetta ora la necessità di scendere di una quinta sul sol1. Per accentuare tale necessità la terza dell'accordo di re viene alterata in senso ascendente, da fa2 a fa diesis2. A ciò si aggiunge il movimento per grado congiunto della voce superiore, che scende di quinta da re3 a sol 2, e comporta l'obbligo della settima do3 a risolvere discendendo. Per arrivare alla settima fa2, cui spetta di introdurre $\hat{3}$, non c'è che un passo. Ma Bach si attiene rigorosamente al movimento delle voci di 47/b e raggiunge questa settima dalla quinta inferiore (re2), facendo percorrere alla voce intermedia superiore lo spazio di quarta che separa re2 da sol2. Questa quarta ascendente in successione lineare è accompagnata da un identico tragitto del basso, che infine raggiunge il do2.

In 47/c il movimento delle voci si trova a un livello di elaborazione più che sufficiente perché possiamo dedurre la dinamica tonale del livello esterno. Per esempio, le prime due successioni lineari in sovrapposizione $\begin{matrix} \text{do3} & - & \text{si2} \\ \text{sol2} & - & \text{fa}\sharp 2 \end{matrix}$

potrebbero già essere interpretate in sol maggiore. Ciò però è assolutamente escluso per la sovrapposizione successiva $\begin{matrix} \text{sol3} & - & \text{fa3} \\ \text{si2} & - & \text{la2} \end{matrix}$, che si sarebbe tentati di interpretare come modulazione in re minore. Considerando che c'è un si2 naturale e che il sol diesis1 è accompagnato dalla settima fa2, dovremmo semmai pensare a una modulazione retrocedente da sol a do maggiore. Il punto è che la prima successione lineare muove da si2 a la2 e non da si bemolle2 a la2 (solo questa seconda possibilità avrebbe potuto evocare efficacemente il quarto grado di re minore), e che, inoltre, essa indica come dominante di re minore non già la triade maggiore ma la triade minore di la. Fino al momento in cui la terza dell'accordo di la non viene alterata in senso ascendente, nel movimento delle voci non accade nulla che permetta di pensare in qualche modo a re minore. Così, non potendosi parlare di una successione cadenzale V [IV]^b-(II-) V-I in questa tonalità, non rimane che attenersi all'originario significato tonale del movimento delle voci in 47/b. Ne consegue che la prontezza con cui abbiamo ammesso una modulazione in sol maggiore, nella prima parte di 47/c, possiamo permettercela nei confronti di quella modulazione soltanto: risultato invero modesto, che induce a chiedersi se vale la pena di ipotizzare quell'unica modulazione. In altri termini, nonostante che in 47/c si trovi in uno stadio avanzato d'elaborazione, il movimento delle voci è tanto fortemente permeato dalla tonalità fondamentale da sottrarsi all'ipotesi di un più frequente cambio di tonalità.

Nel grafico della linea fondamentale la diminuzione appare impreziosita da motivi che ci fanno dimenticare, con la novità e la bellezza della loro vita segreta, come siano esclusivamente al servizio di una sintesi complessiva, avvinti reciprocamente da vincoli arcani che fanno di ciascuno il destino e l'adempimento dell'altro.

Alle batt. 1-2, il movimento 3-4 \curvearrowright della voce intermedia superiore viene rafforzato melodicamente dalla nota di volta inferiore (re2) e ciò crea una tensione, come di sincope, già sul secondo quarto della batt. 1. Alla batt. 3 ci attende una sorpresa rara: alla discesa di quarta della voce superiore viene meno la

nota conclusiva! Poiché il movimento delle voci non lascia dubbi sul fatto che alla batt. 3 debba esserci un sol2, il Maestro si avvantaggia della posizione raggiunta, facendo capire all'ascoltatore che per quel sol deve avere un po' di pazienza: nell'attesa, il fa2 consentirà di prendere lo slancio per un arpeggio che srotola le quattro note dell'accordo $\frac{7}{4}$ prodotto dal movimento delle voci in 47/c. La soluzione intravista da Bach consiste nello scambiare con la voce più grave il fa2 legato (\frown 4) che costituiva la settima dell'accordo qui sottinteso, distaccandosi perciò dal si1 posto sul secondo tempo della batt. 4 con un arpeggio ascendente il cui punto d'arrivo è il sol2 della batt. 5. Proprio questo motivo (si1 - re2 - sol2), trovato quasi casualmente grazie al movimento delle voci, diventa il fattore trainante della diminuzione. A servirsi immediatamente del nuovo motivo è la prima delle successioni lineari in sovrapposizione: si veda l'arpeggio fa diesis2 - la2 - do3, che rimpiazza il $\overset{\text{do}3}{\text{fa}\sharp 2}$ del movimento delle voci in 47/c. Laddove i due primi motivi arpeggiati sono in funzione del cambio di posizione della settima fa2 e dello "scavalcamento" delle batt. 5-6, il motivo arpeggiato della batt. 7 (la2 - do3 - mi bemolle3, sul terzo tempo della battuta) è innanzitutto funzionale all'imminente abbinamento di ottava. Infatti, grazie al mi bemolle3, questo motivo supera in estensione tutt'e due i precedenti, preparando efficacemente il sol3 della batt. 13.

Alle batt. 11-12 il movimento della voce più acuta, che in 47/c comportava solo la nota di volta inferiore (sol diesis2), ora comporta anche la nota di volta superiore (si2). Ciò consente il dispiegamento d'una più ricca sequenza armonica, apparentemente interpretabile come la successione I-II-V-I in la minore. Alla batt. 13, all'inizio della seconda successione lineare in sovrapposizione, abbiamo un'analogia con le batt. 5-6, dato che il motivo arpeggiato la2 - mi3 - sol3 prende il posto di $\overset{\text{sol}3}{\text{la}2}$ (fra l'altro, con il sol3 viene raggiunta la nota più alta di tutta la composizione). Alla batt. 14 la nota di volta si bemolle2 vivacizza l'armonia e in più ci elargisce, per così dire, qualcosa che già alle batt. 9-12 il nostro orecchio avrebbe riferito volentieri a un apparente re minore.

Il motivo arpeggiato fa diesis2 - la2 - do3 - mi3 (- re3) delle batt. 17-18 provvede al collegamento tra la terza dell'accordo di re e il re3 della voce superiore della batt. 19: nota agganciata a sua volta al re3 della batt. 16. Il modo in cui si dipanano, alle batt. 20-22 (23), le due quarte in successione lineare sol1 - do2 e re2 - sol2 risulta con chiarezza dal grafico della linea fondamentale.

Il grafico chiarisce anche la ripartizione del pezzo in battute: ogni otto, queste formano un gruppo compatto, e il segmento di linea fondamentale corrispondente a ogni gruppo si trova alla fine del gruppo stesso, sopra la cadenza che gli è propria.

A questo punto la realizzazione (*Ausführung*) del pezzo raccoglie al livello esterno i frutti del livello profondo e di quelli intermedi. Alla batt. 3 il fa2 non viene presentato senz'altro, ma è raggiunto con una terza ascendente in

successione lineare: un movimento che scaturisce senza dubbio dalla successione re2 - mi2 - fa2 delle batt. 1-2. Una terza in successione lineare ricorre anche alla batt. 3, rafforzando una spinta verso l'alto che alla batt. 4 sfocia finalmente nel motivo fondamentale già menzionato a proposito della diminuzione del grafico della linea fondamentale [si1 - re2 - sol2]. Alla batt. 7, sopra il re2 della cadenza, appare il consueto doppio ritardo $\left(\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}\right)$, ma con la sesta minore si bemolle2: una nota da valutarsi come un indizio di mescolanza modale, alla stregua del mi bemolle3 nel motivo arpeggiato che segue.

Alla batt. 9 la diminuzione con cui si realizza il pezzo evidenzia il salto dalla quinta alla settima (cfr. 47/b e 47/c). Quanto al ritorno al si naturale nelle batt. 9-10, il fatto stesso che la nuova diminuzione introduca un si bemolle2 alla batt. 7 deve farlo considerare unicamente come una conferma che siamo in do maggiore e non come il sintomo d'una modulazione in re minore (vedi sopra). La diminuzione delle batt. 11-12 è spesso fraintesa. Sono specialmente il fa diesis2 e il sol diesis2 della batt. 12 a suggerire un'interpretazione armonica contrastante con quanto indicato dal grafico della linea fondamentale. Nella situazione prospettata da tale grafico, vigono unicamente le leggi del diatonismo (nella fattispecie le leggi di un'apparente la minore), il che spiega il fa naturale alle batt. 11-12 del grafico in questione. Le cose cambiano quando si trasformano le note degli agglomerati verticali in successioni armoniche. Infatti, se l'accordo intermedio della batt. 12 venisse disposto melodicamente, esattamente come indicato nel grafico della linea fondamentale, si produrrebbe una seconda aumentata.

Es. 48



È dunque per evitare questo intervallo (per di più superfluo) che Bach sostituisce il fa2 con il fa diesis2, vedendosi però costretto a usare il fa diesis anche nel primo quarto della battuta.

Il parallelismo esistente fra la diminuzione a semicrome delle batt. 17-18 e l'analoga diminuzione della batt. 5 non dovrebbe essere trascurato. Nel terzo quarto della batt. 22 la diminuzione tocca il re3. Intendere tale nota come la continuazione del re3 delle batt. 16 e 19, in modo da considerarla come un $\hat{2}$ diretto verso un $\hat{1}$ (il do3 della batt. 24), potrebbe essere tentante. Ma l'apparenza inganna: la disposizione delle cadenze e dei segmenti di linea fondamentale alle batt. 6-8 e 13-16 impone, per ragioni di simmetria, che il segmento $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ ricorra unicamente alle batt. 23-24 (vedi sopra). Ciò non toglie che il citato re3 abbia il compito di conservare il registro obbligato (*obligate Lage*) e di introdurre il do3, con cui si ripropone nell'ultima battuta l'originario livello sonoro della prima.

Per quanto concerne l'esecuzione, è essenziale fare attenzione alle tensioni dinamiche. Esse soltanto creano qualcosa di uditivamente comprensibile, nella misura in cui luci e ombre possono conferire a gruppi e motivi tematici una corposità conforme alla loro appartenenza a questo o quel livello dell'elaborazione polifonica (cfr. Schenker 1925-30, I, pp. 71-3). Nel nostro caso le dinamiche agiscono soprattutto lungo le direttrici indicate perentoriamente dall'alterazione cromatica della terza, che è richiesta dalle dominanti secondarie delle batt. 5 e 13. Va qui applicata incondizionatamente una legge fondata su presupposti inalterabili: la legge per cui un'alterazione cromatica dev'essere sottolineata da un rafforzamento della sonorità (cfr. Bach 1753-62, I, cap. 3, paragrafo 29, trad. it. 1973, pp. 156-7). Pertanto, dopo un *piano* iniziale, la batt. 5 introdurrà un *crescendo* verso la nota cromatica fa diesis², a cui si contrapporrà un *diminuendo* alle batt. 7-8. Analogo coordinamento delle dinamiche, da realizzarsi con *crescendi* e *diminuendi*, concernerà la nota cromatica, la nota di volta e la cadenza delle batt. 13-16. Dato il parallelismo degli eventi musicali, anche nell'ultima sezione (batt. 20-22) si avrà un *crescendo* nel movimento ascendente verso la settima fa², mentre la cadenza delle batt. 23-24 andrà eseguita *diminuendo*. Certo, questa è solo l'interpretazione dinamica generale suggerita dal movimento delle voci indicato in 47/b e 47/c. Poi ci sono sfumature dinamiche più sottili, dovute a note legate, note di volta o ritardi (cfr. la diminuzione esemplificata dal grafico della linea fondamentale e quella corrispondente al pezzo realizzato). Tali sfumature, però, dovrebbero essere introdotte in modo da non compromettere l'impostazione dinamica generale. Infatti, ogni altra interpretazione ed esecuzione è destinata a naufragare contro l'assoluta coerenza delle forze che hanno dato vita a questa Sarabanda. Non c'è un solo punto, nella sua compagine sonora, che tolleri un'esecuzione arbitraria.

[Titolo originale: *Joh. Seb. Bach, Suite III C-dur für Violoncello Solo, Sarabande*, in H. Schenker, *Der Meisterwerk in der Musik*, München, Drei Masken Verlag 1925-30 (ed. in facsimile Hildesheim-New York, Olms Verlag 1974), II, pp. 99-104 e schema fuori testo contrassegnato "Anh. VI. zu Seite 99"; traduzione di Claudio Annibaldi e Daniela Alexandra Bruni].

La Sonata in si bemolle minore op. 35 di Chopin

Questa analisi è contenuta nel penultimo capitolo — *Bloom and dissolution of the thematic principle* [Rigoglio e disfacimento del principio tematico] — del libro più celebre di Réti (1951, pp. 298-310). L'ipotesi che tutta la *Sonata* op. 35 di Chopin scaturisca dalle battute introduttive del primo movimento, la brillante verifica analitica di tale ipotesi e la convinzione che i risultati raggiunti permettano di capire come l'opera in esame è stata veramente creata si risolvono in un'esemplificazione efficacissima dei pregi, dei limiti e delle matrici storiche del suo metodo (cfr. il paragrafo 3 del cap. IV). Specialmente indicativo, al riguardo, è il silenzio di Réti sul fatto che questa Sonata fu composta non già a partire dal Grave introduttivo bensì dalla Marche funèbre, la cui stesura precedette di circa due anni quella degli altri movimenti (Belotti 1984, p. 151). Naturalmente ciò non inficia la splendida analisi che egli ne fornisce: la rende, anzi, addirittura inquietante. Ma l'omissione è pur sempre indice di quella «regale trasandatezza nei confronti della proprietà terminologica, della metodicità espositiva e della coerenza sistematica» che indurrà Hans Keller, in un'ammirata recensione postuma di *The thematic process in music*, a definire Réti come «il musicografo-musicista per antonomasia» (Keller 1957, p. 157). Tuttavia, continuava Keller, «il successo con cui egli ha esplorato territori incogniti è incommensurabilmente più importante di qualsiasi sua carenza e della sua occasionale unilateralità. Tanto più che quest'ultima è, in ogni caso, l'inevitabile prodotto del caratteristico candore intellettuale di tutti i pionieri, che non farebbero un passo se ne fossero sprovvisti» (*ibid.*, p. 158). Di qui la necessità di accostarsi a questo «libro rivoluzionario» in una prospettiva storica, e il provocatorio monito ai giovani in cui Keller ritenne di poterne sintetizzare la lezione: «Fate che le vostre analisi dimostrino l'unità interna dei capolavori che studiate. O tacete» (*ibid.*, p. 160).

Nella musica di Chopin, che qui ho scelto di esemplificare con la *Sonata per pianoforte* op. 35, troviamo un'ulteriore applicazione del principio dell'elaborazione tematica. Si tratta di un'applicazione straordinariamente suggestiva, giacché Chopin sviluppa le strutture tematiche con una tecnica che differisce per più versi da quelle a cui ci hanno familiarizzato le precedenti analisi. Ma vediamo da vicino alcuni particolari strutturali della Sonata in questione.

Essa inizia con una plumbea successione di accordi (es. 49a) che Chopin ha scritto in modo quasi stravagante¹. Ma, se riportiamo il passo a una notazione enarmonicamente più semplice, il suo interessante contenuto motivico diventa facilmente decifrabile (es. 49b).

Es. 49



Siamo evidentemente di fronte all'embricazione contrappuntistica di due versioni della stessa idea motivica, una delle quali è l'inversione dell'altra (cfr. i motivi Ia e Ib nell'es. 49b).

Per una composizione della potenza e delle dimensioni di questa Sonata le battute testé considerate possono sembrare un esordio atipico. Troppo poche per una "introduzione lenta" (e orbitanti, per giunta, quasi esclusivamente intorno al re bemolle), i loro contorni non sono neppure particolarmente sensazionali dal punto di vista melodico. Da un punto di vista strutturale, però, questo conciso Grave introduttivo è un enunciato decisivo, pieno di dinamismo tematico. Anche se l'ascoltatore può non avvedersene, esso orienta la sua attenzione sull'Allegro che segue, nonché sull'intera Sonata, perché da queste movenze introduttive così poco appariscenti Chopin sa suscitare un affresco tematico d'una ricchezza formale e inventiva quasi incredibile.

All'inizio del primo tema dell'Allegro troviamo il caratteristico disegno *agitato* della batt. 9 (es. 50). Se ne trasponiamo all'ottava superiore il si bemolle³ (salto che è effettivamente realizzato da Chopin alla batt. 11), l'identità di tale disegno con il motivo introduttivo diventa esplicito.

Ad alimentare il tema, tuttavia, non sono soltanto identità di tipo cellulare. In effetti, basta considerarne la fisionomia melodica complessiva per accorgersi che è il tema nel suo insieme a risolversi in un'elaborazione delle battute introduttive. Esaminiamolo nella sua totalità (i numeri di battuta si riferiscono all'intero movimento, non all'esempio specifico):

Es. 50

Agitato

The musical score for Exercise 50, marked *Agitato*, is written in 3/4 time. It consists of 25 measures, numbered 9 through 25. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The treble line contains various chords and melodic fragments. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*). The tempo marking *Agitato* is at the beginning.

Measures 9-11: Treble staff has chords; bass staff has eighth notes. Measure 11 has a slur over measures 10-11.

Measures 12-15: Treble staff has chords; bass staff has eighth notes. Measure 15 has a slur over measures 14-15.

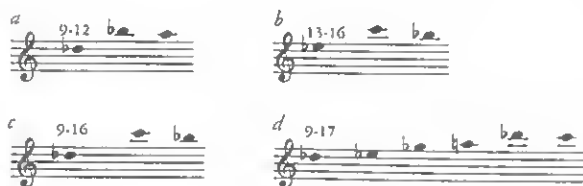
Measures 16-18: Treble staff has chords; bass staff has eighth notes. Measure 17 has a forte (*f*) dynamic. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic.

Measures 19-21: Treble staff has chords; bass staff has eighth notes. Measure 19 has a forte (*f*) dynamic. Measure 20 has a piano (*p*) dynamic. Measure 21 has a forte (*f*) dynamic and a slur over measures 20-21.

Measures 22-25: Treble staff has chords; bass staff has eighth notes. Measure 22 has a piano (*p*) dynamic. Measure 23 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 24 has a piano (*p*) dynamic. Measure 25 has a piano (*p*) dynamic.

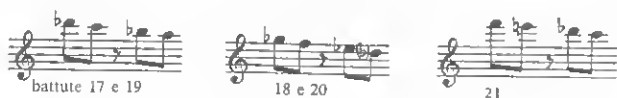
I due gruppi formati dalle prime quattro battute (9-12) e dalle quattro successive (13-16) hanno un profilo melodico che riproduce il motivo introduttivo qual è citato negli esempi 51a e 51b. Tra le batt. 9 e 16, però, il nostro orecchio coglie anche una linea melodica più estesa, che non comporta la sesta ascendente dell'inizio bensì un intervallo di settima (es. 51c). Si tratta di una intensificazione dell'intervallo iniziale, mediante la sua trasformazione in settima, che diventerà una delle caratteristiche tematiche della Sonata. Se poi associamo a questa linea melodica più estesa la battuta immediatamente successiva (batt. 17), ecco diventare percepibile un'altra linea melodica che dal re bemolle³ sale al re bemolle⁴ della batt. 17 passando per mi bemolle³ e sol bemolle³. Insieme all'insistente la² dell'accompagnamento (batt. 12-16), questa seconda linea genera la figurazione dell'es. 51d, corrispondente, quasi nota per nota, alla fioritura conclusiva del Grave introduttivo (cfr. il precedente es. 49a).

Es. 51



Superato il punto culminante della batt. 17, il tema inizia la discesa melodica che ne costituisce la seconda parte: discesa caratterizzata da un disegno di quattro note discendenti di grado, che possiamo chiamare *motivo II*.

Es. 52



Peraltro, allo scopo di garantire l'unità delle due parti del tema, Chopin mantiene nella seconda il ritmo della prima e innesta sul motivo II una sorta di inversione del motivo I.

Es. 53



È abbastanza interessante notare come il basso del tema sia costituito da una linea che contiene le inversioni di entrambi i motivi I e II.

Es. 54



Ciò che soprattutto mi preme evidenziare, con la descrizione dettagliata di questo tema, è il criterio seguito da Chopin nel modellarlo. È chiaro, infatti, che dal nucleo tematico dell'Introduzione derivano non soltanto i dettagli motivici del tema, ma anche la più estesa delle linee melodiche in cui possiamo risolverlo. Nuovo è unicamente il motivo II.

Dopo essere stato enunciato, il primo tema viene ripetuto. Entra quindi il secondo tema: uno struggente cantabile d'inconfondibile impronta chopiniana, ma anche uno di quei piccoli miracoli con cui la tecnica della trasformazione tematica non cessa di stupirci. In realtà, le prime note di questo tema così caratteristico del suo autore sono soltanto una reiterazione estremamente rallentata del nervoso disegno *agitato* che dava avvio al primo tema:

Es. 55



I giovani compositori dei nostri giorni resteranno probabilmente colpiti dal fatto che queste melodie di Chopin, così spesso descritte come prototipi di un'effusione puramente emotiva, sono invece saldamente ancorate a una base strutturale. Ma il rapporto del secondo tema con la Sonata nel suo complesso non si limita alle prime tre note. Infatti subito dopo abbiamo una ripetizione variata del tema che comincia così:

Es. 56



E ciò rende l'affinità del secondo tema con l'idea iniziale del pezzo (es. 49b, motivo Ib) di un'evidenza cristallina.

Il secondo tema della Sonata, dunque, deriva dal motivo introduttivo non meno del primo. Quanto alla trasformazione motivica dell'intervallo di sesta in intervallo di settima, qui essa è presente come ornamentazione della linea melodica stessa (si veda il sol bemolle⁴ dell'es. 56). Ci imbattiamo così in un

tipo di trattamento delle strutture tematiche che è esclusivamente chopiniano. Si tratta di un'*ornamentazione tematica* (come potremmo definirla) che non va confusa con l'interpolazione di semplici abbellimenti e fioriture. In realtà, l'ornamentazione di Chopin scende alle radici dell'organismo tematico e lo arricchisce incessantemente di nuove varianti.

Quanto alla ripetizione del secondo tema che ne segue la comparsa, anch'essa si espande tramite ornamentazioni. A ridosso del suo punto culminante, infatti, sopravviene un caratteristico disegno ornamentale che svolgerà un ruolo rilevante nell'ulteriore sviluppo tematico della Sonata:

Es. 57



La sezione conclusiva dell'esposizione è formata da un terzo tema (es. 58) che richiama una volta di più il primo tema dell'Allegro (ne condivide perfino il registro) e che, a veder meglio, combina il primo con il secondo tema. Si confrontino i tre temi (nell'esempio successivo le graffe segnalano le affinità fra il secondo e il terzo tema) e si avranno i materiali che Chopin ha utilizzato — ricorrendo costantemente all'ornamentazione, ma anche aderendo quasi incondizionatamente all'idea tematica di partenza — per edificare l'intero movimento.

Es. 58

a Primo tema



b Secondo tema



c Terzo tema



Quanto ai movimenti successivi, l'aver colto l'unitarietà strutturale del primo, rende impossibile non avvedersi che essi sono stati concepiti come una sua conseguenza naturale. Nonostante ciò, il secondo movimento (Scherzo) necessita di qualche delucidazione. Per comprendere il particolare nucleo tematico su cui è stato costruito il suo tema, dobbiamo tornare momentaneamente al primo movimento. Qui l'ultimo gruppo tematico (che chiameremo d'ora innanzi "gruppo di coda") ascende da re4 a si bemolle4-la4 risolvendosi in un'iterazione fortemente enfatica dell'idea tematica di partenza (l'unica aggiunta sono gli

accordi conclusivi delle batt. 237-241). Paragoniamo ora questo gruppo di coda (es. 59a) al tema dello Scherzo (es. 59b), che gli tiene immediatamente dietro nell'arco della Sonata: i loro tratti esteriori sono palesemente simili.

Es. 59

Gruppo di coda

a

229 230 231 232 simile 233

234 235 236 237 238 239 240 ova 241

fff

b

Scherzo

f

Emerge qui un procedimento suggestivo ed efficacissimo per connettere fra loro pi  movimenti. Infatti, per ottenere l'esuberante tema dello Scherzo, basta partire dalla seconda nota del gruppo di coda del primo movimento (re diesis, equivalente nello Scherzo a mi bemolle) e arricchire il percorso ascendente di tale gruppo con una figurazione diversa, ossia con il disegno caratteristico dell'es. 57. Del resto, Chopin non aveva molte alternative all'omissione del re iniziale del predetto gruppo di coda, visto che evidentemente voleva uno Scherzo in mi bemolle ma voleva anche trapiantarvi le note-chiave della chiusa del movimento precedente.

"Tagliare" una nota iniziale   espediente tutt'altro che inusitato nella tecnica della trasformazione tematica: nelle opere di altri compositori se ne trovano esempi a volont . Qui, poi, il re non   realmente "tagliato", perch , seppure non apre lo Scherzo, lo si percepisce come ultima nota del movimento precedente (es. 59a). Se Chopin non avesse sentito che questo re era indispensabile all'organizzazione tematica, molto probabilmente avrebbe concluso il primo movimento con il si bemolle su cui gravita l'intero gruppo di coda. La conferma che egli concep  il tema dello Scherzo pensando al motivo iniziale dell'Allegro sta, del resto, nelle battute successive. Dove egli inserisce senz'altro una figurazione che sale da re bemolle a si bemolle-la bemolle, riproducendo la traiettoria completa di quel motivo.

Es. 60



È chiaro che, per trovarci in perfetta analogia con il primo movimento, ora dovremmo avere il motivo II. Il quale emerge davvero dal successivo gruppo tematico, benché il disegno delle quattro note discendenti di grado risulti adattato al ritmo ternario dello Scherzo.

Es. 61



Quanto al trio che segue, la continuazione delle analogie con l'Allegro impone che vi ritroviamo il secondo tema. E in effetti basta confrontare questo tema con quello del trio perché la loro somiglianza salti agli occhi.

Es. 62

Dal secondo tema dell'Allegro



Tema del Trio



Per rivelare la sostanza tematica del terzo movimento (Marche funèbre), di cui l'esempio successivo mostra le battute iniziali, è necessario tralasciare per un attimo le note ribattute che vi sono costantemente introdotte per creare un'atmosfera da marcia funebre.

Es. 63



Se infatti eliminiamo ogni iterazione ritmica, ecco delinearsi, al livello originario d'intonazione, tutto il profilo motivico del primo tema dell'Allegro.

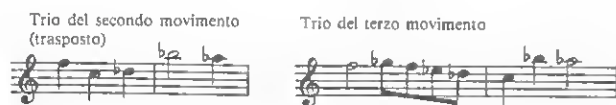
Es. 64



Gli si aggancia anche qui il motivo II, formando la significativa appendice indicata dalla graffa dell'esempio precedente.

La serie delle analogie viene completata ancora una volta nel trio, modellato anch'esso come una sorta di reminiscenza ciclica del cantabile del primo movimento. Si confrontino da questo punto di vista i temi dei due trii.

Es. 65



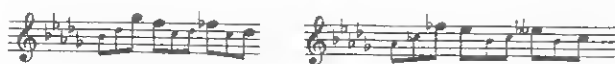
Ed eccoci al Finale. La concezione del primo tema dell'Allegro vi è ripresa con aderenza così impressionante, che davvero sorprende come non si sia mai notata neppure *questa* analogia. I temi principali dei due movimenti in questione, infatti, sono articolati nello stesso modo.

Es. 66



E la continuazione del tema del Finale è puntualmente caratterizzata dal motivo II.

Es. 67



Dato il carattere fremebondo di quest'ultimo movimento, l'idea di una seconda idea cantabile non si poneva neppure. Nonostante ciò, un tema del genere è deliziosamente adombrato nella seconda sezione del movimento (esattamente dove sarebbe previsto, cioè) con figurazioni del tipo:

Es. 68



Sulla scorta di queste “spie” strutturali, il processo compositivo attraverso cui la Sonata dovette giungere a maturazione può essere colto con impressionante chiarezza. Perché possiamo ben immaginarci il lavoro mentale del compositore intorno a un'idea musicale pregna di impulsi emozionali non meno che di potenzialità strutturali: le molteplici configurazioni e inflessioni² che quell'idea può assumere accendono la sua immaginazione, e *in tal modo prendono forma i diversi episodi e movimenti dell'opera*.

Così il compositore sente il motivo dell'Allegro agitato (es. 69a) trasformarsi in canto nostalgico (es. 69b) o, con l'aggiunta di un ovattato ritmo percussivo, nel tamburo che scandisce una marcia funebre (es. 69c). E lo stesso motivo cantabile è da lui concepito secondo tre diverse varianti: come secondo tema dell'Allegro (es. 69d) nonché come tema di trio nello Scherzo (es. 69e) e nella Marche funèbre (es. 69f).

Es. 69



Nel processo creativo qui descritto è pressoché impossibile separare i dati emozionali da quelli strutturali, perché gli uni agiscono attraverso gli altri. Però una cosa è certa: ad onta della sua espressività melodica e del suo soggettivismo “romantico”, la musica di Chopin è saldamente fondata nell'omogeneità tematica e nella trasformazione tematica. In più, gli esiti concreti di tale tra-

sformazione non si limitano a convincere per la loro multiformità musicale ed espressiva. Assurgono bensì al ruolo più elevato che può attribuirsi loro: diventano forze costruttive che generano di fatto la forma musicale.

Non va trascurata, a questo proposito, una peculiarità strutturale che accomuna questa Sonata alla grande maggioranza delle opere chopiniane, ma a cui non è mai stata accordata l'attenzione che merita. Chopin costruisce la sua musica, quasi senza eccezioni, sulla base esclusiva di temi: senza ponti o episodi secondari. Ciò può sembrare incredibile, se riferito a una composizione delle proporzioni dell'op. 35, ma, per convincersene, basta scorrere rapidamente il primo movimento.

Esso inizia con una "introduzione lenta" di quattro battute (1-4), a cui seguono altre quattro battute di introduzione al primo tema vero e proprio (5-8). Entra quindi il tema principale: un doppio periodo di sedici battute (9-25) che viene subito ripetuto (25-41). Senza alcun episodio di collegamento, e unicamente preparato da un decremento dell'andamento e dell'intensità dinamica, gli tiene dietro il secondo tema, anch'esso di sedici battute (41-57). Queste sono ripetute a loro volta, ma la ripetizione è prolungata (realmente "prolungata", non arricchita di episodi secondari) fino a comprendere ventiquattro battute (57-81). Segue, anche stavolta senza inserti connettivi, il terzo gruppo tematico, che è concluso in se stesso al pari degli altri (81-104). Termina così l'esposizione. Lo sviluppo e la ripresa sono sezioni dalla concezione non meno chiara e stringata. Per quanto riguarda lo sviluppo, va da sé che esso si basa su combinazioni e varianti di tutti e quattro i predetti nuclei tematici (corrispondenti, appunto, all'introduzione lenta e ai tre temi dell'esposizione). Tuttavia non è mai interrotto da divagazioni episodiche e segue il suo corso con una tale impetuosa musicalità, che tutta la sua prima sezione (batt. 105-136) risulta all'ascolto quasi come un unico gruppo tematico. La seconda sezione (che inizia alla batt. 137) può essere classificata come si vuole: come una continuazione dello sviluppo o come ripresa. Si tratta, in ogni caso, di una ripetizione variata della prima sezione dell'Allegro. Preceduta da quella che sembra essere l'unica interpolazione dell'intero movimento — un veloce richiamo al terzo gruppo tematico (stretto) —, segue una vera e propria ripresa nella tonalità d'impianto: la riproposizione, cioè, della seconda e della terza sezione tematica (batt. 169-228). Si tratta di una ripresa di vecchio tipo, il cui uso risale perlomeno ai tempi di Haydn. Essa esclude la ripetizione stereotipa dell'esposizione e si porta direttamente al suo centro, tralasciandone la prima sezione. Del resto questa ripresa manca anche di una vera coda, visto che il movimento si chiude, come abbiamo già detto, con il gruppo di tredici battute (8 + 5) dell'es. 59a.

Non meno stringata è la concezione architettonica dei tre movimenti successivi, anch'essi basati quasi interamente su effettivi enunciati tematici. Tuttavia, grazie al continuo rinnovarsi delle figurazioni melodiche e dell'ornamentazione, una concezione così incredibilmente simmetrica e rettilinea non desta la benché minima impressione di rigidità costruttiva. Semmai, proprio

per questo modo essenziale di trattare il materiale tematico, per questa capacità di edificare su poche varianti di un'idea sezioni e movimenti di un'intera opera³, Chopin è forse il compositore ottocentesco che più si accosta ai modelli classici. Il che non toglie che, per la sua sensibilità e il suo stile melodico, egli sia forse anche il più romantico.

E tuttavia qualcosa contraddistingue i suoi criteri d'elaborazione tematica da quelli dei maestri classici. Grazie alla stringatezza costruttiva testé descritta, per cui ogni sezione tematica consta normalmente di una doppia enunciazione del tema corrispondente, i temi chopiniani come tali finiscono per attraversare un movimento di sonata senza praticamente evolversi. Così, talora essi risultano quasi statici nell'ambito della sezione d'appartenenza. In certa misura, però, questa mancanza d'elaborazione *all'interno di una sezione* è bilanciata dal fatto che dall'opera nel suo complesso emerge poi un tipo di elaborazione tematica che tutto pervade e amalgama. La circostanza che un tema scaturisce dall'altro senza divagazioni e interruzioni ci fa sentire, in questa musica più nettamente che in altre, le potenzialità architettoniche implicite nella graduale trasformazione di un unico nucleo tematico. Quando il motivo presentato nelle battute introduttive della *Sonata* op. 35 precipita — al di là della sua triplice trasformazione in primo, secondo e terzo tema — verso il gioco di azioni e reazioni dello sviluppo e finisce per trasformarsi nell'enfatico gruppo di coda del primo movimento; quando questo gruppo medesimo soggiace a trasformazioni atte a proporlo come tema dello Scherzo prima, e come tema della Marche funèbre poi, è come se ci venisse narrata una storia tragica d'una logica e di una potenza affatto persuasive. La quale storia, a tal punto, è quasi conclusa, dato che l'imponenza architettonica ed emotiva del terzo movimento non consente di incrementare oltre l'espansione tematica della Sonata. La successiva trasformazione del motivo iniziale nel Finale, dove esso appare sublimato in un brusio quasi immateriale, costituisce piuttosto la versione romantica di quella che ho definito altrove, riferendomi allo stile di Beethoven e dei maestri classici, come "risoluzione tematica"⁴.

Va da sé che tutto questo contrasta decisamente con le correnti descrizioni della musica di Chopin. Di norma, infatti, il lirismo romantico di questo compositore viene ritenuto (in certa misura a ragione) come il tratto artisticamente più rilevante della sua produzione. Sicché questa è considerata — dal grande pubblico non meno che dai musicologi — come fondata solo vagamente su principi tematici e leggi strutturali, e il suo autore etichettato come un miniaturista, quando non anche come un improvvisatore. È vero: Chopin, il poeta del pianoforte, non può competere con i grandi maestri del repertorio sinfonico e corale. Ma a impedirglielo è il suo stesso strumento, non la sua raffinata scrittura musicale, che è contrappuntisticamente e tematicamente vitalissima anche lì dove sembra risolversi in semplici disegni d'accompagnamento. Scambiare per un improvvisatore chi ha incarnato la natura lirica e intimamente eroica

del romanticismo significa non capire nulla dell'essenza del suo travaglio creativo. Le architetture sonore di Chopin, che anziché rigorose si vorrebbe dire "ben piantate", i suoi congegni tematici, capaci della massima flessibilità ma anche d'una resistenza a tutta prova, sono proprio l'esatta antitesi dell'improvvisazione musicale.

[Titolo originale: *Chopin: Piano Sonata in B-flat minor*, in R. Réti, *The thematic process in music*, London, Faber and Faber 1961, pp. 298-310. © 1951 Rudolph Réti, © 1979 W. Stanton Forbes; traduzione di Claudio Annibaldi e Francesca Vacca.] ·

La Seconda Sinfonia in re maggiore op. 73 di Brahms

Questa analisi fa parte degli *Essays in musical analysis* [*Saggi di analisi musicale*] dedicati dall'autore al repertorio sinfonico (Tovey 1935-39, 1972¹⁴, I, pp. 95-106). La chiave di lettura ad essa più appropriata è fornita da Tovey stesso nel paragrafo introduttivo, lì dove precisa l'epoca di stesura di questo testo (il 1902) e la sua originaria destinazione a programma di sala. La prima informazione prospetta questa analisi come opera di un musicista di ventisette anni, per giunta professionalmente attivo solo da due. Ciò permette di comprendere come mai il secondo gruppo tematico della forma-sonata sia qui indicato costantemente con la locuzione "secondo soggetto", che Tovey bollerà un quarto di secolo dopo come «la più fuorviante fra tutte le espressioni tipiche del nostro provincialismo musicale britannico» (Tovey 1927, trad. it. 1988, p. 32; cfr. inoltre i paragrafi 3 del cap. III e 4 del cap. IV). Non meno importante è l'informazione sull'originaria funzione pratica del testo, che rivela quanto sia stato precoce l'incontro di Tovey con l'"ascoltatore ingenuo", ovvero con il tipo di pubblico che rappresenterà sempre il suo interlocutore ideale (cfr. il paragrafo 3 del cap. III). Ciò ispira la massima indulgenza verso l'approssimazione con cui Tovey illustra gli aspetti tecnici di questa Sinfonia di Brahms, o rinvia ai relativi esempi musicali. Non di rado, infatti, egli segnala una tonalità senza specificare se è maggiore o minore (va da sé che a questa omissione si è puntualmente ovviato nella traduzione); specifica soltanto i timbri dominanti degli impasti orchestrali (la dizione "ottoni" non esclude la compresenza dei legni, e viceversa); e trascura di coordinare il testo agli esempi musicali, sicché l'es. 78 presenta solo tre dei quattro motivi tematici di cui egli ci sta parlando, mentre l'es. 88 non mostra affatto il basso ostinato menzionato poco prima, ma solo la parte orchestrale che lo raddoppia all'ottava sopra. Tutto ciò rende evidente come a questa analisi giovi più una lettura simile a quella effettuata dai suoi primi fruitori (una lettura, cioè, finalizzata a un ascolto integrale della *Seconda* di Brahms) che non il meticoloso confronto con la partitura d'orchestra a cui vorranno certo procedere i lettori del presente manuale. Per i quali sono dunque agibili, a seconda di come si regoleranno, le opposte prospettive elaborate dagli estimatori e dai critici di Tovey nei cinquant'anni ormai trascorsi dalla sua morte. Da un lato la rivalutazione della sua analisi morfologica, in quanto mossa da «un tipo [di formalismo] capace di scoprire più vita nell'opera d'arte di quanto non faccia l'impressionismo di molta gente» (Kerman 1977, p. 175). Dall'altro lato, il totale rigetto delle sue proposte analitiche, che taluno ha perfino equiparato a «sintomi di una tragedia sociale, avendo a monte la stupidità del pubblico di Tovey — i "nuovi ricchi" della vita musicale anglosassone — e, ancor più, la vuota reazione di lui all'antimusicalità dei suoi predecessori nel mondo universitario» (Keller 1956, p. 49).

La *Seconda Sinfonia* di Brahms è apparsa a così breve distanza dalla *Prima* che la loro diversità si è trasformata in uno spunto assai comodo per i critici. Il fatto è che la commedia tende sempre a essere più popolare della tragedia, per cui la critica cerca spesso di cavarsela a buon mercato. Nell'insieme, peraltro, le accoglienze riservate alla *Seconda Sinfonia* furono buone. Com'è ovvio, le sue dimensioni non avevano nulla da invidiare alla precedente. E il suo carattere brillante riconsolò un pubblico che non era in condizione di prevedere che le sinfonie brahmsiane si sarebbero diversificate più di quelle di Bruckner. È vero: il movimento lento era piuttosto problematico. Se però fosse stato meno complesso, Brahms sarebbe stato criticato per aver scritto una *Seconda* meno importante della *Prima*. Infatti, benché lontano come pochi dall'essere un compositore popolare, Bruckner era già il rappresentante ufficiale della concezione wagneriana dell'arte sinfonica. E rispetto a tale concezione — che riteneva di pessimo gusto cominciare una sinfonia con una cosa così prosaica come un tema cantabile — la *Seconda* di Brahms rappresentava una deroga delle più spericolate. Riporto qui, con qualche modifica, l'analisi che ne feci nel 1902 per i Concerti Meiningen di Londra.

Allegro non troppo

L'inizio è tranquillo, con un ampio tema dei corni e dei legni scandito da una figurazione che avrà grande importanza.

Es. 70



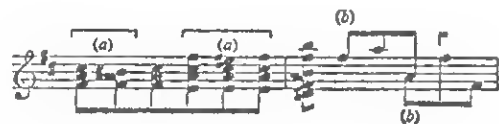
La continuazione di questo tema sfocia in un passaggio misterioso, dove i violini entrano sommessamente dilatando la figurazione (a) in una singolare progressione. Questa s'inabissa lentamente, mentre il timbro si scurisce. Dopodiché, con pacati accordi in minore e rulli di timpani, entrano i tromboni e pochi legni ripropongono la figurazione (a) come una sorta di lamentoso interrogativo. Ma la risposta è pronta, giacché si cadenza in maggiore e (a) viene a trasformarsi nel nuovo tema (e).

Es. 71



Il clima dell'inizio — dapprima solenne, disteso, pastorale e poi misteriosamente romantico — lascia il posto a un'atmosfera di solare alacrità che raggiunge rapidamente un punto culminante. La figurazione (a) con (b) diminuito — ovvero con valori dimezzati — è energicamente sviluppata da tutti gli strumenti dell'orchestra tranne i tromboni, a cui il resto dell'esposizione riserva un unico fragoroso intervento. Questo breve "tutti" conduce a una versione diminuita della figurazione (a) che, associata a una diminuzione di (b), si trasforma in una giocosa progressione.

Es. 72



Dopo una rapida modulazione e alcuni accordi cromatici tenuti, la progressione porta al secondo soggetto, che inizia con una larga melodia cantabile in fa diesis minore, accompagnata da (b) diminuito.

Es. 73



Come tutti i compositori classici (e come già aveva fatto all'inizio della Sinfonia), qui Brahms frustra le inclinazioni edonistiche dei suoi ascoltatori, conferendo al prosiegua di questa melodia proporzioni imprevedibilmente vaste. Prima di tornare ad ascoltarla, infatti, occorrono venti battute abbondanti, e al momento d'essere riesposta essa imbocca una strada diversa, diretta alla dominante (la maggiore): tonalità regolamentare del secondo soggetto. Tutta la parte residua dell'esposizione si attiene rigorosamente a tale tonalità, in modo da bilanciare la tonalità estranea dell'es. 73 e le complesse modulazioni che essa aveva comportato. Quanto al blocco di temi concisi e autosufficienti che ora

si presentano in la maggiore, possiamo descriverli senza citarli testualmente giacché li incontreremo nuovamente solo nel corrispondente passo della ripresa. C'è dapprima un tema energico a crome puntate, i cui motivi si estendono su due ottave e si ripetono con accentuazione irregolare. Gli tiene dietro un tema ancora più animato, desunto in parte da una nuova diminuzione di (a) in crome e semicrome. Stringatissimo anch'esso, procede in progressioni che scavalcano i tempi forti delle battute.

Al culmine di tutto ciò abbiamo l'isolato *fortissimo* di tromboni di cui s'è detto. Poi dilaga grandiosamente una sensazionale progressione, dove violini e bassi dialogano su un dinamico ritmo sincopato delle parti intermedie.

Es. 74



Nel giro di venti battute e passando per un climax elettrizzante, l'episodio conduce a un *piano* improvviso e alla ricomparsa dell'es. 73, in la maggiore e con un gaio accompagnamento a terzine affidato al flauto. Otto battute dopo, questo tema è riesposto più ampiamente, con bellissime modulazioni e uno scambio di ruoli, visto che ora ai fiati spetta la melodia e ai violini un nuovo accompagnamento a terzine. La prima parte della Sinfonia si chiude con una progressione atta a convogliare ordinatamente la "prima volta" nella ripresa dell'intera esposizione e la "seconda volta" nello sviluppo. Quest'ultimo inizia in fa maggiore riproponendo il tema dell'es. 70 ma ampliando la figurazione (c) come appare nell'es. 75 ed elaborandola in una serie di progressioni modulanti il cui basso imita le voci superiori.

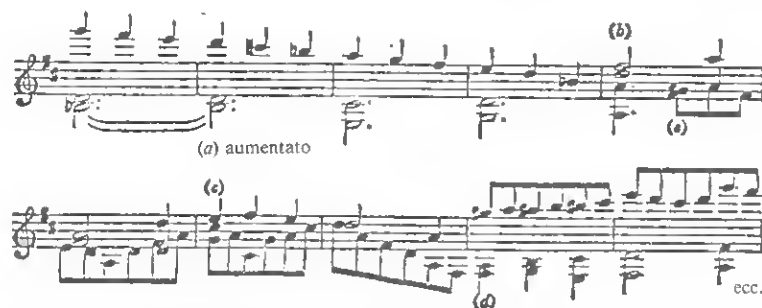
Es. 75



Raggiunta la tonalità di do minore, la figurazione (a) viene trattata alla stregua d'un normale soggetto di fuga, utilizzando come controsoggetto alcune figurazioni nuove che non è il caso di riportare qui. Mentre la tensione sale e tutto si fa più concitato, i tromboni lanciano un segnale di avvertimento. Dopodiché, fra aspre dissonanze, ripropongono (a) in un dialogo rabbioso. Segue una splendida serie di modulazioni che — unitamente a una versione diminuita della figurazione (a), simile all'es. 72 ma in *fortissimo* — conduce a un grandioso punto culminante: vi ritroviamo (b), "sparato" dai tromboni, seguito dalla figurazione dell'es. 71 nonché da una nuova progressione basata su (a), che sembra emergere gemebonda dalle tenebre. Quanto al giro armonico, esso si asse-

sta poco oltre su un pedale di la, dominante della tonalità d'impianto. Ciò prepara il ritorno di quest'ultima. Infatti, mentre l'armonia si rischiarà (b) torna ad abbattersi con uno schianto sull'intera orchestra approdando gradualmente a re maggiore. E qui passa di colpo alle trombe, in una sonorità dolcissima, mentre la figurazione (a) è riproposta per aumentazione (ossia in valori raddoppiati) da violini e bassi. A riportare alla ripresa del primo soggetto nella tonalità fondamentale bastano ormai le poche battute in cui i tromboni presentano nuovamente (a) in una versione fortemente aumentata.

Es. 76



Mette conto notare come ora il primo tema (es. 70) sia sovrapposto al tema di transizione (es. 71); e come un festone di crome scorti sontuosamente le due frasi che si alternano alla figurazione (b), ossia (d) e, quattro battute dopo, la sua risposta. Il singolare sviluppo del primo tema, che portava l'esposizione al misterioso episodio con tromboni e timpani, stavolta modula slittando per due volte un semitono sopra. Così, con calma sovrana e appena una fuggevole reminiscenza alla sua conclusione originaria, conduce pressoché direttamente al secondo soggetto.

Questo viene riproposto, battuta dopo battuta, esattamente come nell'esposizione, ma tanto l'orchestrazione quanto le parti d'accompagnamento delle zone più distese risultano completamente mutate. Il primo grande cantabile è riproposto in si minore, con un nuovo accompagnamento dialogato di archi e fiati, mentre la sua continuazione, che porta in re maggiore, è trascritta integralmente. Anche i vigorosi temi che seguono, affidati all'intera orchestra, non presentano modifiche: la sola eccezione è il *fortissimo* che apre il grandioso, ampio sviluppo situato al centro di questa sezione, dove ai timpani è concesso di soccorrere i tromboni. Nuove modifiche della disposizione orchestrale abbiamo invece nella brillante conclusione in *piano*, dove riappare il cantabile dell'es. 73. Infatti gli archi eseguono qui la parte affidata a suo tempo ai tromboni, e viceversa. L'episodio confluisce da ultimo nell'inizio della coda, dove un crescendo dei legni ripropone (b) come nel punto culminante dello sviluppo. La variante di (c) esposta subito dopo dalle trombe si espande in un assolo di corno estremamente patetico, nelle cui parti d'accompagnamento sono riconoscibili spezzoni fluttuanti

di (e). Dopodiché approdiamo a un episodio deliziosamente rilassato, dove le figurazioni (a) e (b) risultano trasformate nella melodia che segue.

Es. 77



Non meno disimpegnato è l'episodio successivo, che combina in periodi squadrati di otto battute due motivi come quelli dell'es. 72 — dunque ricavati per diminuzione da (a) e (b) — con altre varianti di (a). È in questa atmosfera giocosa che le note limpide e solenni delle trombe nel registro acuto ripropongono dolcemente la figurazione (b). Così, questo mirabile primo movimento ci lascia esterrefatti non soltanto per la straordinaria ricchezza dei materiali e per la sua capacità di svilupparli, ma anche perché si conclude in una luce serena come quella dell'inizio.

Adagio non troppo

A emergere come tratto dominante del movimento lento è il tono solenne che, nel movimento precedente, aveva conferito vivezza e plasticità al radioso carattere pastorale delle zone più distese. La melodia iniziale sembrò assolutamente incomprensibile a quei critici contemporanei, per i quali il movimento lento del *Quintetto per archi in sol minore* K. 516 di Mozart non aveva alcunché di notevole. In realtà, persuasi che quanto non corrispondeva alle loro aspettative non potesse essere giusto, essi non ascoltavano Mozart, davano solo per scontato ch'egli avesse sempre scritto ritmi di otto battute. Altrimenti si sarebbero accorti che i suoi veri ritmi hanno uno sviluppo altrettanto irregolare di quelli dell'Adagio di questa Sinfonia di Brahms. Il quale non è mai un compositore difficile perché complicato, ma perché originale. E questo secondo movimento è di un'originalità assoluta. Quanto alle sue complicazioni, riportarne i quattro temi principali (v. es. 78) è tutt'uno che venirne a capo.

La melodia d'esordio di es. 78 modula in re maggiore ed è successivamente ripresentata dai violini, ma solo per quattro battute; dopodiché la figurazione (c) è esposta dal corno e riesposta dagli oboi come fosse un soggetto di fuga (es. 79).

Es. 78



Es. 79



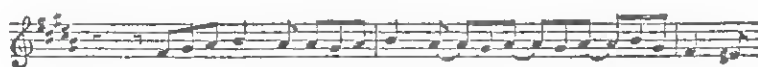
Ciò comporta una sonorità a mezza via tra il grottesco e il serio, che si protrae fino all'entrata dei bassi sulla sottodominante. Seguono alcune battute intensamente modulanti, poi la timbrica si fa più calda grazie all'entrata solenne dei tromboni, e appare sulla dominante la figurazione (b) che si eleva rapidamente verso un climax. Si passa quindi a un contesto più gioviale. Infatti, mutato il metro in 12/8, appare alla dominante un leggiadro tema sincopato, che contrasta con quanto precede proprio come farebbe un secondo soggetto nei confronti del primo.

Es. 80



Si tratta di un tema solidamente strutturato, la cui conclusione aperta consente l'innesto di un altro tema candido e sereno.

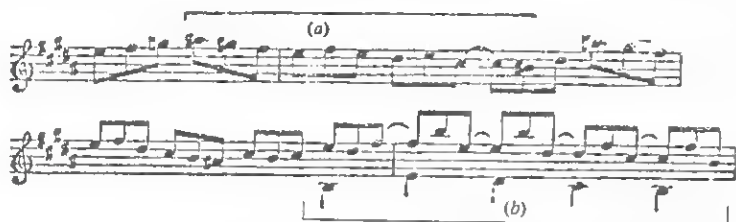
Es. 81



Saremmo portati ad aspettarci che un tema siffatto rimanga nella stessa tonalità e suggelli formalmente questa sezione. Ma anche un bambino può pronunciare parole che mutano il corso delle cose. Così, con un rapido *crescendo*, questo tema senza pretese si trasferisce inaspettatamente in tonalità lontane e divampa in un tempestoso fugato, che utilizza come controsoggetto un fluido dise-

gno a semicrome. Le tappe di questo poderoso sviluppo sono scandite da sporadici rulli di timpani e da laconici accordi di tromboni. Infine, mentre il tema dell'es. 81 sprofonda in motivi spezzati di tre note e gli ottoni fanno udire gemiti misteriosi, gli archi entrano sveltanti presentando in sol maggiore le battute iniziali del primo tema, l'(a) dell'es. 78, interrotte da un'agitata battuta in crescendo. L'immateriale lamento dei tromboni ci raggiunge ancora una volta, frammisto a spezzoni dell'es. 81 affidati ai legni. Poi ricompare, all'oboe e in mi maggiore, il primo tema (a). Nel giro di una serafica battuta e mezzo, violini, clarinetti e flauti si incaricano a turno di farlo passare — con tre strabilianti slittamenti cromatici — in la minore, si bemolle minore e si maggiore. Dopodiché esso riappare nella sua integrità in una variante a terzine.

Es. 82



Dalla decima battuta la sua continuazione è trasposta a un diverso livello tonale (quello della sottodominante), ma la modifica è compensata dal fatto che, tranne l'orchestrazione, tutto il resto rimane invariato. Si giunge così a una citazione del primo fugato (es. 79) che innesca un subitaneo *crescendo*. Poi, sull'incedere impettito di tromboni e timpani, l'orchestra al completo scatena una grandiosa fioritura in progressione della figurazione (b).

Es. 83



Segue il tema dell'es. 81, riproposto dagli archi imitati dai legni e accompagnati dal rullo dei timpani. Quindi la musica si spegne. La figurazione (a) riappare nel registro sovracuto dei legni ed è ripresa dai violini in una progressione che scende verso il grave, mentre i timpani scandiscono il ritmo a terzine dell'es. 81.

Es. 84



Il grande *Lied* si conclude appena si dilegua il clarinetto a cui sono affidate le ultime note gravi della progressione anzidetta: con un accordo ovattato e

luminoso che — salvo i tromboni, sempre riservati da Brahms a effetti drammatici — riunisce tutti gli strumenti dell'orchestra.

Allegretto

Lo Scherzo è uno dei movimenti di sinfonia più celebri di Brahms. E, come spesso accade per le cose arcinote, ci si dimentica sempre quanto sia ricco e vario. Altrimenti non si sentirebbe parlare così spesso del fatto che è «troppo breve per essere collocato in una sinfonia di grandi dimensioni». A siffatte obiezioni va ribattuto, in primo luogo, che questa Sinfonia sarebbe molto meno importante, se non contenesse strabilianti contrasti di proporzioni e caratteri espressivi e, in secondo luogo, che lo Scherzo in questione è più esteso di quanto sembri. Strumentato per piccola orchestra — senza timpani né ottoni, all'infuori di tre corni — esso inizia con una semplice melodia dell'oboe, accompagnata da un fastoso pizzicato dei violoncelli.

Es. 85



La seconda parte di questa melodia scaturisce dalle ultime due note della prima. Quanto all'oscillazione beethoveniano-schubertiana tra maggiore e minore, che si verifica nel momento in cui il tema si conclude, le dovremo una sorpresa nelle ultime battute.

Improvvisamente l'indicazione di misura diventa 2/4 e la durata delle battute si dimezza di un terzo. Anche il tema cambia, ma è solo una finta.

Es. 86



In realtà non è facile per la deliziosa melodia iniziale di questo Scherzo risultare irriconoscibile. La si potrebbe forse scambiare per un nuovo tema lì dove si lancia allegramente in una libera variante per moto contrario:

Es. 87



Ma subito essa riassume i suoi tratti originari (es. 86). Comunque sia, quando ascoltiamo ai legni il ritmo $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ e dietro le crome staccate del Presto intravediamo il lento 3/4 dell'inizio, sentiamo di tornare a qualcosa che non avevamo mai perso completamente di vista. Peraltro il tema dell'es. 85 è ripreso da Brahms non soltanto con una diversa armonizzazione, ma anche senza oltrepassare la quarta battuta. Qui giunto, egli trasforma la figurazione (a) in basso ostinato:

Es. 88



Dopodiché ripete questo disegno per undici battute, in un *crescendo* che i fiati commentano fragorosamente con motivi propri. Esauritosi l'episodio con una chiusa in mi maggiore concisa e inaspettatamente solenne, gli archi riprendono la terzina dell'es. 88 e si precipitano con adorabile improntitudine in la maggiore: tonalità quanto mai inappropriata per un importante punto strutturale di un movimento in sol maggiore. Qui troviamo un'altra variante in 3/8 dell'es. 87.

Es. 89



Essa porta rapidamente in do maggiore, dove, compatibilmente con il nuovo ritmo, le cose procedono come dopo la prima enunciazione dell'es. 85. Ma il ritorno del tema iniziale è preparato in maniera diversa. Infatti la sua prima frase appare seraficamente nella tonalità lontana di fa diesis maggiore ed è affidata agli archi, ai quali resterà sino alla fine, mentre la seconda frase, cioè la figurazione (b), si presenta in si maggiore. Tuttavia una modifica di percorso particolarmente felice porta agevolmente a un punto in cui la seconda parte del tema può subentrare nella tonalità d'impianto. Dopodiché non ci sono novità all'infuori di quella legata alle oscillazioni tra maggiore e minore che suggellano il tema stesso: una nuova figurazione di violini e viole, che genera nei fiati un bellissimo squarcio di libere imitazioni per moto contrario.

Es. 90

Flauto

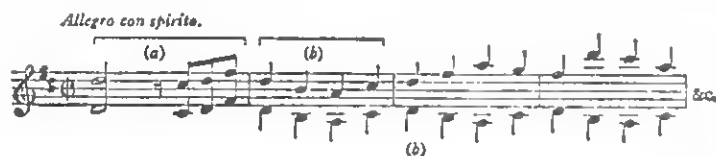
Oboe

Così, un movimento assolutamente delizioso viene ad arricchirsi di toni inaspettatamente accalorati, un momento prima che gli oboi e gli altri fiati lo avviino a conclusione riproponendone la testa del tema, e che gli archi lo suggellino con una pacata cadenza.

Finale

Il Finale abbonda di temi doviziosamente elaborati anche più dei primi due movimenti. Ma, fatta eccezione per un finissimo passaggio della parte centrale, non necessita di spiegazioni altrettanto diffuse. Il primo tema è una melodia flessuosa, la cui figurazione iniziale (a) ricorrerà nei contesti più disparati con funzione d'accompagnamento, mentre la figurazione (b) — come si vede nell'esempio — funge da basso ostinato per la continuazione del tema.

Es. 91



Segue un motivo accessorio sulla dominante.

Es. 92



Tener dietro agli sviluppi successivi è assai agevole, benché anche qui Brahms sia instancabile nell'escogitare soluzioni formali sempre nuove, e dispieghi gran copia di figurazioni accessorie. Tra queste possiamo notare — a un certo punto del "tutti" che irrompe con euforia haydniana nel meditato prosiegua del primo tema — la seguente versione dell'es. 92 aumentata per frammentazione:

Es. 93



Poi, il dramma: sull'animazione dell'orchestra s'innalza improvvisamente il clarinetto, che si lancia con veemenza estrema in un appassionato passaggio in fa maggiore. Gli altri strumenti lo riprendono e sviluppano, sia pure con mino-

re concitazione, nella dominante di prammatica: la maggiore. Dopodiché entra il secondo soggetto con l'ampia melodia che segue:

Es. 94



Anche in questo caso abbiamo un certo numero di motivi accessori che non è necessario citare testualmente. Il più importante è un nuovo elemento derivato da (a), che conduce a una serie di brillantissime figurazioni scalari dei fiati, accompagnate dai pizzicati degli archi (le si riportano qui, per una ragione che risulterà chiara in seguito).

Es. 95



Seguono alcuni energici accordi sincopati e uno stringato soggetto cadenzale, vivo e mordace, che ben presto si placa e riporta giocosamente al primo tema nella tonalità d'impianto. Questo Finale è indubbiamente il pronipote di quello dell'ultima sinfonia "londinese" di Haydn (Hob. I/104), giacché troviamo anche qui — proprio nella stessa sezione del movimento — un'analogia serie di scale veloci basate su un linguaggio sinfonico più arcaico, e uno spiccio tema cadenzale dallo stile quasi altrettanto moderno che quello di Brahms. Il quale ammetteva volentieri, a differenza di Tennyson¹, ascendenze del genere (non va dimenticato che, fino agli ultimi anni, egli usò sconcertare i saccenti dedicandosi allo studio dei quartetti di Haydn). Si tratta, infatti, di ascendenze che hanno tanti rapporti con il plagio quanti ne ha l'originalità con il disprezzo del senso comune e del buon gusto. Quando questa Sinfonia fu a sua volta saccheggiata da un amico, Brahms accennò al problema nell'accogliere le scuse del compositore: «Tra gli argomenti di conversazione degli imbecilli, il plagio è uno dei più assurdi. Questo tema è una delle idee più nuove e accattivanti che tu abbia mai avuto. Nella mia sinfonia c'è qualcosa che vi assomiglia, ma è un particolare assolutamente secondario».

È con lo sviluppo di questo Finale che ci imbattiamo nel passo più ingegnoso di tutta la Sinfonia: un passo a prima vista normalissimo, che però cela un procedimento invero geniale. Il primo tema (es. 91) lascia la tonalità fonda-

mentale dopo quattro battute, le cui ultime note vengono riprese e condotte per varie tonalità da un veloce dialogo di archi e fiati fino a raggiungere la dominante di fa diesis minore. Qui il primo tema (*a* e *b*) è presentato in una libera inversione che, rielaborata e diminuita, dà luogo a combinazioni inusitate.

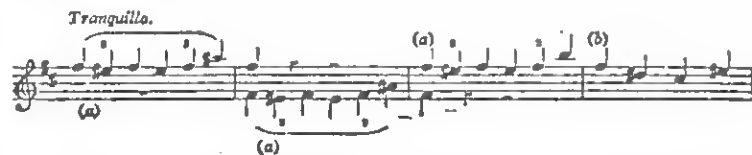
Es. 96



Dopo la conclusione in do diesis minore irrompe, nel *forte*, il tema accessorio dell'es. 92, a cui tiene dietro un'altra versione dello stesso tema in si minore (es. 93). Questa viene elaborata fino a raggiungere un punto culminante sottolineato dall'entrata dei tromboni: la prima dopo il movimento lento. (È interessante ascoltare una qualsiasi opera orchestrale di Brahms seguendo i tromboni oppure, mancando questi, trombe e timpani o altri strumenti adatti ai punti salienti: nessun compositore, foss'anche Beethoven, è più accorto di Brahms nel gestire l'organico disponibile al di sotto della potenza massima).

Ed eccoci finalmente alla quintessenza dell'arte brahmsiana: la trasformazione del gruppo tematico principale (*a*, *b*) in un'idea apparentemente nuova.

Es. 97



(Come sempre accade quando Brahms usa la dicitura *tranquillo*, anche questo episodio è caratterizzato da una particolare atmosfera fra il tenero e il misterioso, analoga a quella che contrassegna in Beethoven qualsiasi passo rechi l'indicazione *cantabile*).

Una modulazione in si bemolle minore riconduce al tema dell'es. 92, questa volta lamentosamente esposto dall'oboe. Ma il *sempre più tranquillo* ci riporta di colpo in fa diesis maggiore, da cui una nuova trasformazione dell'es. 93 si sposta, con calma e ampiezza crescenti, attraverso le tonalità maggiori di la e do. Qui compare ancora una volta il tema dell'es. 92, di cui i tromboni espongono sofficientemente un'austera variante per aumentazione, mentre i violini svaniscono a poco a poco con tremoli legati. La tonalità principale è raggiunta in un'atmosfera tenebrosa, sicché il gelido unisono del primo tema ci viene incontro come la grigia luce del giorno su un banco di nubi che fronteggi da ovest il sole nascente.

La ripresa è regolare, benché, con sottile umorismo, Brahms capovolga letteralmente il tema sussidiario dell'es. 92 con tutti gli elementi che vi sono associati, e abbrevi il grande "tutti" variandone l'orchestrazione e facendolo confluire direttamente nel secondo soggetto. Questo si presenta alla tonica senza alterazioni di sorta: con l'ampia melodia, le veloci scalette sussidiarie e la sbrigativa figurazione cadenzale haydniana, qui lanciata a precipizio verso la coda. Dal canto suo, quest'ultima inizia in minore, con una nuova variante del secondo soggetto affidata ai tromboni: strumenti rimasti inattivi dopo la solenne elocuzione dello sviluppo, ma d'ora innanzi stabilmente presenti a suggello dell'apoteosi che sta per seguire.

Es. 98



Dopo un avvio in penombra, la variante in questione si fa giubilante e luminosa, innescando subitaneamente un'elettrizzante combinazione tra le figurazioni del secondo soggetto (es. 94) e dell'episodio misteriosamente *tranquillo* incontrato nello sviluppo (es. 97).

Es. 99



L'elaborazione delle figurazioni (a) e (b) del primo tema in un formidabile dialogo di archi e tromboni, e il fatto che la musica continui a espandersi a dismisura potrebbero far pensare all'apice di un punto culminante. Invece eccoci colti di sorpresa dall'apparizione della veloce figurazione scalare dell'es. 95, affidata a tutta l'orchestra e punteggiata da pause mozzafiato. Tuttavia neppure questo corona il Finale. Giacché poco dopo la figurazione (d) del secondo soggetto (es. 99) genera un melisma imperniato sulle note più acute delle trombe. Ma forse è il clangore prolungato dei tromboni, durante gli ultimi accordi staccati del resto dell'orchestra, a rappresentare l'effetto più stupefacente di una coda annoverabile fra i più brillanti climax orchestrali del sinfonismo post-beethoveniano.

[Titolo originale: *Second Symphony, in D major, No. 2, Op. 73*, in D. F. Tovey, *Essays in musical analysis*, London, Oxford University Press 1972, I, pp. 95-106. © Oxford University Press; traduzione di Claudio Annibaldi e Francesca Vacca.]

La Sonata in sol maggiore op. 14 n. 2 di Beethoven

I tre volumi sulle sonate per pianoforte di Beethoven, di cui fa parte questa analisi (Riemann 1918-19, II, pp. 70-96), furono salutati al loro apparire come la summa dell'esperienza analitica dell'autore. Gustav Becking, ad esempio, ebbe a scrivere: «Chi confronti queste analisi complete con le esemplificazioni di sonate beethoveniane disseminate negli scritti di Riemann si avvedrà che esse si basano pur sempre sugli antichi fondamenti del suo metodo, e che portano più o meno agli stessi risultati. Qua e là, tuttavia, si renderà anche conto di avere di fronte un'esperienza di abissale profondità e un'accresciuta precisione concettuale. Inoltre avvertirà spesso, dietro criteri generali ormai del tutto consolidati, l'influsso della teoria delle "rappresentazioni sonore" (*Tonvorstellungen*)» (Becking 1918-19, p. 587-8). Questo richiamo alla continuità del pensiero teorico di Riemann — che dunque le analisi delle sonate beethoveniane rispecchiano fino in fondo (la teoria delle "rappresentazioni sonore" risale alla metà degli anni Dieci) — ci ammonisce sull'impossibilità di leggere correttamente la presente analisi, ove si dimentichi che vi convergono le riflessioni teoriche di Riemann sul ritmo e sull'armonia, e che quindi essa consiste essenzialmente nell'individuazione delle tensioni cadenzali (ritmiche non meno che armoniche) susseguentisi lungo l'arco della Sonata in esame. Le conseguenze di una diversa lettura sono facilmente immaginabili. Perché si sarebbe immediatamente fuorviati dalla riduzione grafica della Sonata alla sola linea melodica, si finirebbe con il seguire soltanto le indicazioni relative a tale linea, e ci si troverebbe inevitabilmente a concludere che sono incoerenti: si pensi ai periodi II e XIII o IV e XV del primo movimento, che si corrispondono sotto ogni aspetto eppure presentano legature fraseologiche diverse. In realtà non soltanto le indicazioni analitiche concernenti la linea melodica vanno correlate a quelle relative al percorso armonico della composizione (si ricordi, a questo riguardo, che la concezione dell'armonia funzionale di Riemann riporta tutte le triadi di una tonalità maggiore o minore alle tre funzioni di tonica, sottodominante e dominante), ma occorre anche tener conto che le articolazioni ritmiche e armoniche, retrostanti le tensioni cadenzali di cui s'è detto, si stratificano e interagiscono a diversi livelli fraseologici. Soprattutto qui, infatti, sta la spiegazione delle apparenti incongruenze della presente analisi: da quelle testé citate fra alcuni periodi del primo movimento (incongruenze che vengono meno, appena si comprenda che legature diverse si riferiscono a livelli diversi di articolazione fraseologica) alle discordanze tra l'armonizzazione originaria della Sonata e l'analisi armonica che ne propone Riemann (cfr. le prime otto battute del periodo X del primo movimento); dalla discrepanza fra l'assetto metrico indicato da Beethoven e quello degli schemi analitici (il Rondò, concepito originariamente in 3/8, è trascritto da Riemann in battute di 6/8) alle deviazioni della linea melodica di tali schemi dal testo originale: a metà del periodo XI del Rondò Riemann omette addirittura quattro note!

Con l'eccezione di quelli illustrati nell'es. 38, si riassumono qui di seguito i simboli utilizzati nel corso dell'analisi.

- 1) .. = continuazione dell'accordo precedente
- 2) \equiv = equivalenza di tipo enarmonico
- 3) <, > = alterazioni cromatiche ascendenti e discendenti
- 4) 1/I, 2/II, 3/III... = note dell'accordo maggiore/minore indicato, rispettivamente: fondamentale/prima nota, seconda, terza ...
- 5) b = annullamento di precedente alterazione ascendente
- 6) + = terza maggiore
- 7) T, S, D = triadi maggiori con funzione di tonica, sottodominante, dominante
- 8) °T, °S, °D = triadi minori con funzioni di tonica, sottodominante, dominante (si ricordi che per Riemann la fondamentale della triade minore non è la nota più grave ma la quinta)
- 9) Tp, Sp, Dp = triadi minori poste una terza sotto una tonica, una sottodominante, una dominante
- 10) (D) = accordo con funzione di dominante, da riferirsi non già alla tonica del passo in cui ricorre ma all'accordo immediatamente successivo
- 11) \mathfrak{T} = triade minore con funzione di tonica, derivata da alterazione di una precedente triade maggiore
- 12) $\mathfrak{T}, \mathfrak{S}$ = triadi maggiori con funzioni di tonica e sottodominante, derivate da alterazione di precedenti triadi minori
- 13) \mathfrak{S} = accordo di sottodominante: senza la fondamentale, se maggiore; senza la nota più grave, se minore
- 14) \mathfrak{D} = accordo di dominante senza la fondamentale
- 15) $\mathfrak{D}, \mathfrak{D}$ = accordo di dominante secondaria, con e senza fondamentale
- 16) $\overset{(6)}{\curvearrowright}$ = motivo-battuta collegato al precedente
- 17) $\overset{(6)}{\curvearrowleft}$ = motivo-battuta collegato al successivo

Il sottotitolo di "Sonata del rapporto coniugale" (*Ebestandssonate*) usato abitualmente per quest'opera è giustificato, in qualche modo, da un'affermazione di Anton Schindler, secondo cui il contenuto delle due *Sonate* op. 14 doveva essere un «Dialogo tra sposo e sposa, ovvero tra amante e amata» (Schindler 1840, p. 224). La *Sonata in sol maggiore* sarebbe l'espressione più pregnante di tale dialogo nonché del suo significato, e renderebbe massimamente evidente la contrapposizione delle due voci fondamentali, o principi, qui presenti. Beethoven, infatti, avrebbe chiamato il primo principio «il suadente», l'altro «il ritroso». Va ricordato incidentalmente che almeno due anni dopo l'abate Vogler pubblicò una *Sonata per pianoforte e quartetto d'archi* intitolata "Il litigio coniugale" (*Der eheliche Zwist*). È da presumere che, insieme alla testimonianza di Schindler, questa circostanza abbia contribuito a rendere nota l'op. 14 n. 2 come la "Sonata del rapporto coniugale". Ritengo del tutto fuorviante e oziosa una più puntuale interpretazione dei motivi musicali di quest'ultima nel senso del programma accennato. Se anche le dichiarazioni di Schindler fossero veramente basate su affermazioni di Beethoven (del che non abbiamo ragione di dubitare), sarà bene che non vi cerchiamo più di quanto dicano apertamente. Anzi, forse sarebbe il caso di pensare che Beethoven sia stato spinto ad affermazioni così esplicite dal desiderio di orientare in qualche modo gli ese-

cutori di questa Sonata. Comunque sia, in questa sede eviterò qualunque interpretazione particolareggiata del dialogo, limitandomi ad apporre un punto interrogativo a quanto ebbe ad osservare una volta Wilhelm von Lenz: «La prova migliore che un'opera ha raggiunto pienamente il suo scopo è la sua capacità di generare una molteplicità di interpretazioni tutte egualmente legittime. Ciò che fa vivere l'arte è quanto di essa viene recepito qui un modo e lì in un altro, quanto viene considerato ora secondo un'ottica e ora secondo un'altra. Il valore di una chiave di lettura può imporre la propria legittimità anche a dispetto del compositore» (?!). Rinunciando dunque a un'interpretazione descrittivistica e limitandoci a illustrare la corretta segmentazione motivica del materiale tematico, va notato anzitutto come il tema iniziale rischi subito di essere frainteso, per quanto concerne la sua posizione nella battuta, a meno che l'esecutore non provveda a chiarire come stanno le cose. Il fatto che il motivo iniziale esordisca monodicamente rende necessario contrastare la tendenza a cercare il tempo forte lì dove entra la mano sinistra, ovvero:

Es. 100



Ciò vanificherebbe entrambi i “principi” del dialogo: “il suadente” non meno che “il ritroso”. La posizione del tema in questione all'interno della battuta può essere chiarita solo evidenziando specificamente il si³ della mano destra come nota principale, cioè crescendo fino al momento di raggiungere questa nota e poi prolungandola (accento agogico):

Es. 101



Quanto al motivo della mano sinistra, si tratta di un “motivo aggregato”. Come tale, ha diritto anch'esso a crescere fino alla nota sul tempo forte (re²), ma con un rallentando (per maggiori particolari, cfr. Riemann 1903, p. 17).

Il primo periodo consta regolarmente di otto battute. Tuttavia meritano attenzione le espressive terminazioni “femminili” delle batt. 7 e 8:

Es. 102



Poiché la prima corrisponde a un ritardo di quarta (do4-si3 = 4-3 in sol maggiore), tali terminazioni risultano immediatamente comprensibili. Certo, è un po' strano intendere come ritardo la successione sol4-la3 in corrispondenza di un do al basso. Infatti, il sol è parte dell'armonia, e il la su cui risolve è soltanto la sesta della sottodominante. Più comprensibile è la successione mi4-sol3, anziché mi4-re4, sul secondo rivolto della triade di sol. Tuttavia le cose si complicano nuovamente con il re4 e il do3 che seguono, essendo essi l'ottava e la settima dell'accordo di settima sul re. Nella ballata op. 129 n. 2 di Karl Löwe, *Der Nock* [*Il folletto*], la melodia che corrisponde alle parole «Und taucht hinunter in die Flut» («e si getta nei flutti») presenta eloquenti analogie con la nostra. Quanto ai «sospiri» realizzati con salti di settima discendente, essi erano d'uso corrente presso i Mannheimer e specialmente per František Xaver Richter: Beethoven li ha ripresi da loro. Qualche difficoltà a capire com'è costruito il periodo successivo, che conduce al secondo tema, è causata dalla presenza di due gruppi di tre battute (*Dreitaktgruppen*) nel primo dei quali abbiamo l'accavallamento (*Verschränkung*) della terza coppia di battute con la quarta (6 = 7), mentre il secondo gruppo di tre battute trae origine dall'iterazione della batt. 6a (6b, 7-8). Ma forse è migliore una spiegazione più complessa. Infatti è chiaro che le battute qui appresso indicate si imitano a vicenda.

Es. 103



Pertanto è possibile reinterpretare come batt. 2 la batt. 8 raggiunta con il sol3-fa diesis3, e ipotizzare per la chiusa un nuovo accavallamento delle ultime due coppie di battute (6 = 7). L'appendice che segue non necessita di spiegazioni. Il secondo tema occupa i periodi III-IV: l'uno scorre via senza difficoltà ed è completato da un'appendice di tre battute (8a = 6, 7-8b); l'altro riprende all'ottava superiore il motivo di quest'appendice:

Es. 104



periodo IX), fa minore, sol minore, mi bemolle maggiore. Per tale ragione, nella mia analisi ho mantenuto in armatura i due bemolli della "variante", che in tal modo si configura complessivamente come un episodio "in minore". A mo' di breve coda, il periodo XVIII riprende nuovamente il tema iniziale, la cui risposta presenta alle battute 6a - 8a la ripetizione della batt. 6, seguita da una terzina di battute (*Taktriole*).

Es. 106

Allegro.

I.



T (8va.....)

(2) ..



Sp(8va.....)

(4) ..

.. D

(6)



T

S⁶D₁

(3) T

II.

tr



T

(2) D⁷

(4) T



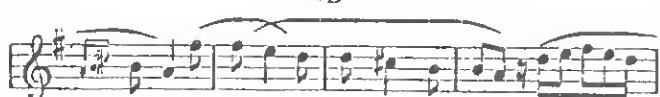
(6 = 7) Sp III<(8)

T

D

(6a)

= D



T

(6b) S

D

(D)

(8)



III—IV
III.

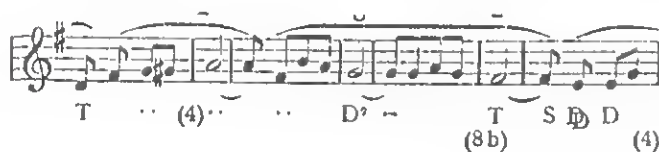


IV





V—VI (Epilogo).



VI



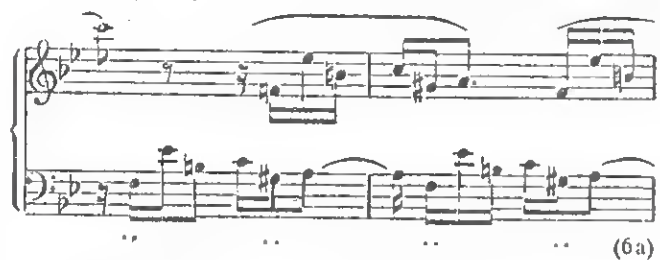
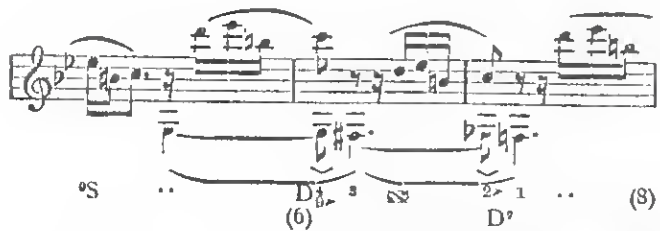
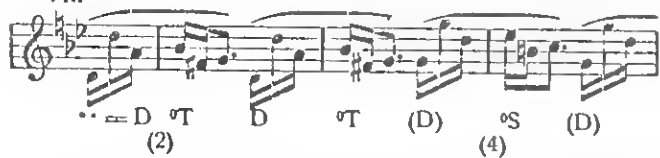
(8c)

(8d)



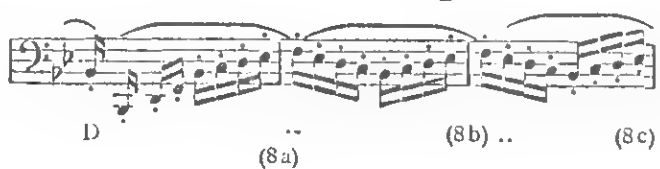
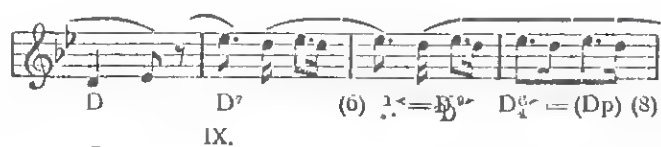
VII—XI (Sviluppo).

VII.



VIII.





X.

.. (8d) 7 (8e) ..

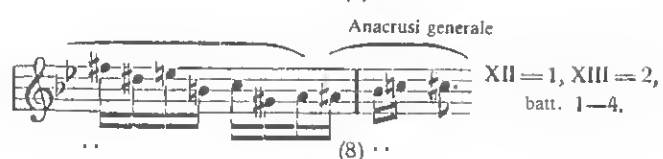
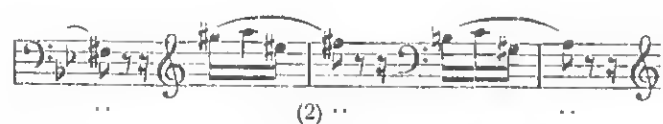
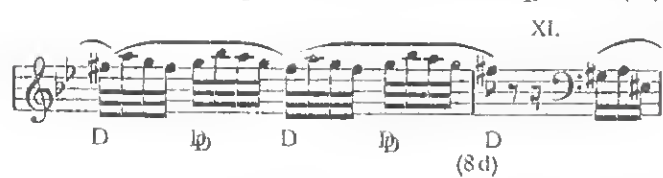
T D (2) T (D) Sp (f) (-l)

S_p .. D (D) T_p .. S (b) (ba)

D °T S D⁺ (8)

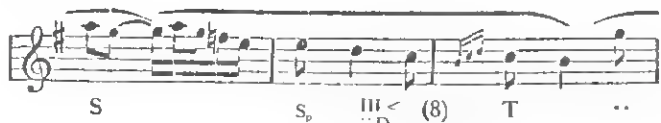
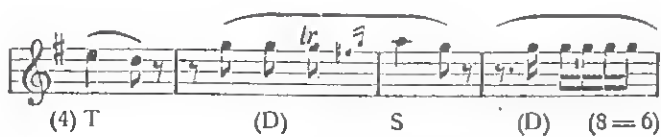
.. °T D (8a)

D⁺ ..

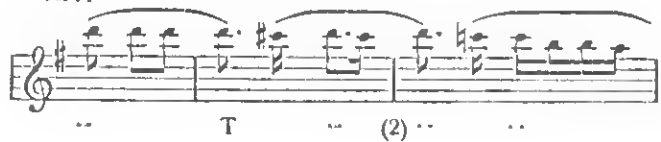


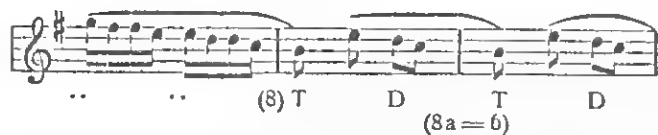
Anacrusi generale

XII = 1, XIII = 2,
batt. 1-4.

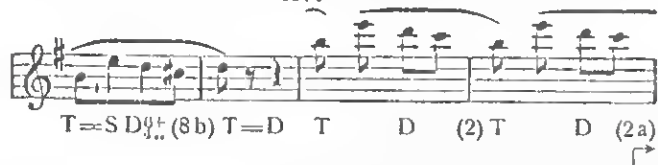


XIV—XV (= III—IV). (2 Tema).
 XIV.





XV.



XVI—XVII (Epilogo).



XVIII (Coda).



Il secondo movimento della Sonata è un sobrio Andante in do maggiore (C), a cui fanno seguito tre semplici variazioni. Dei due periodi che costituiscono il tema, il primo è tutto contenuto in otto battute, mentre il secondo è ampliato da un secondo conseguente (batt. 5a-8a). In entrambi i periodi tutte le battute forti (la seconda, quarta, sesta e ottava) hanno un “motivo aggregato” che ne sposta la conclusione sul terzo quarto. Di qui la continua alternanza di “motivi-battuta” (*Taktmotive*) caratterizzati da una terminazione “maschile” e da una piccola anacrusi (che può anche mancare), con “motivi-battuta” provvisti di un’anacrusi di tre semiminime nonché di un “motivo aggregato” che si estende fino al terzo tempo, quando non anche al termine della battuta.

Es. 107



L'antecedente del secondo periodo introduce un legato di semiminime. Lo staccato a cui essa rinuncia è però ripreso da entrambi i conseguenti successivi. Dal punto di vista motivico le cinque semifrase dei due periodi si conformano al tipico schema *a, a, b, a, a* (con la terza semifrase in funzione di collegamento). Il secondo conseguente del secondo periodo introduce una serie di accavallamenti dei “motivi-battuta” e anche dei “motivi aggregati”. Ciò produce una sequela di terminazioni “femminili”, le cui note conclusive vanno intese al tempo stesso come nuova anacrusi, così come Beethoven esige chiaramente con l'indicazione *sforzato*.


Es. 108



Tale indicazione è soprattutto giustificata dalla doppia valenza fraseologica delle note interessate. La logica armonica invece, vorrebbe che gli sforzati cadessero sulle note cromatiche (corrispondenti alla terza delle dominanti intermedie). Così il passo ricorda la figurazione che ricorre alle batt. 7-8 dell'undicesima variazione, nel finale della *Sonata per pianoforte in re maggiore* K. 284/205b di Mozart.

Es. 109

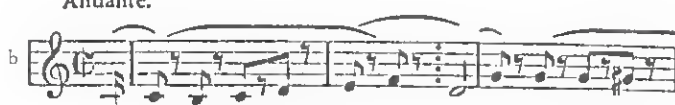
a




p f p f p f p f p

Andante.

b

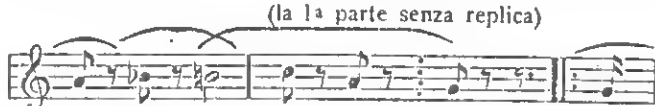


T D T D (2) T. Sp D T D T (D?) (4)




Tp S D .. T D T D (6) T=S D T

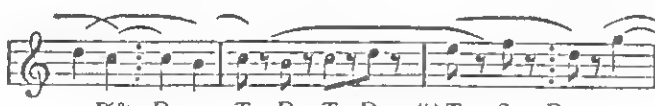
(la la parte senza replica)



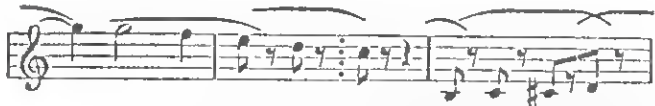
Sp B \flat D \sharp (8) D \flat .. T=D



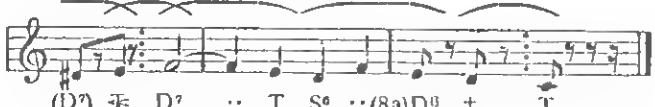
T D T (D) (2) S (D) .. (D) Sp (D) (4)



.. B \flat D T D T D (6) T Sp D ..



T B \flat Sp (8) D \sharp .. T D T (D?) Sp (6a)



(D?) B D \flat .. T S \flat .. (8a) D \flat .. T

Nella prima variazione la melodia si trova all'acuto della mano sinistra ed è contrappuntata, con ritmo sincopato, dalla mano destra.

Es. 110



Nel secondo conseguente del secondo periodo (batt. 5a-8a), gli *sforzati* vengono spostati sulle dominanti e ne consegue l'eliminazione del doppio fraseggio.

Es. 111



Nella seconda variazione la melodia si ripresenta a valori brevi (in *staccato*) all'acuto della mano destra. Ciò però avviene controtempo e produce un vero e proprio "sincopato di pause"¹.

Es. 112



Nel contempo il basso si immobilizza su note continuamente iterate a mo' di pedale, mentre la voce intermedia s'adopera d'arrivare al fondo di una serie di seconde discendenti.

Es. 113



Questi stilemi contrappuntistici (fluidità della voce mediana, funzione di pedale della voce grave) conferiscono alla seconda variazione un suo intimo fascino. Tra la terza (e ultima) variazione e la precedente sono interpolate quattro battute con funzione di libera transizione e dagli interessanti cromatismi.

Es. 114



Nella terza variazione gli accordi si sciolgono in arpeggi di semicrome e il basso procede con un tranquillo movimento di semiminime legate.

Es. 115



Suggello del secondo movimento è un'appendice conclusiva di sei battute, che ripropone lo staccato ad accordi di crome caratterizzante il tema.

Terzo e ultimo movimento della Sonata è uno Scherzo (Allegro assai, 6/8) in forma di rondò. È però un rondò trattato con grande libertà, per cui non è affatto semplice pervenire a una netta suddivisione della forma in refrain e couplet. Tuttavia sarebbe ancora più difficile ipotizzare la forma-Lied, apparentemente suggerita da quella sorta di trio che è la parte centrale in do maggiore (periodi IV-V). In ogni caso va decisamente escluso un ricupero della forma-sonata, mancando un secondo tema che torni trasposto nella tonalità d'impianto. Poiché la frase iniziale torna cinque volte (o, per meglio dire, sei), l'ipotesi di una forma-rondò resta la più plausibile, benché il ritorno del tema in do (sottodominante, periodo VI) e in fa (seconda sottodominante!, periodo IX) ricordi l'obsoleta forma-ritornello del concerto barocco.

Nel corso del movimento sono distinguibili undici periodi:

I (Rondò): 1-8 (= 4a), 5a-6a (= 7a), 7a-8a [= 11 battute, in sol maggiore].

II (Intermezzo, primo couplet): 1-8 (= 6)-8a (= 1) in mi minore con ritorno in sol maggiore [= 9 battute].

III (Rondò 2): = I, ma con un secondo conseguente 5b-8b, che conduce alla sottodominante [= 15 battute].

IV-V (Trio, secondo couplet in do maggiore); IV: 1-8; V: 1-8, 8a, 8b (= 4), 5-8, 7a-8a, 8b, 8c [= 26 battute].

VI (= I): Rondò 3, in do maggiore con ritorno in sol maggiore tramite cadenza imperfetta in re maggiore : 1-4 (= 6), 7-8, 8a [= 7 battute].

VII (= I, Rondò 4, in sol maggiore): [= 11 battute].

VIII (modulante in fa maggiore): 1-6 (= 7)-8 (= 1) [= 6 battute].

IX (= I, Rondò 5, in fa maggiore con chiusa in sol maggiore): 1-8 [= 8 battute].

X-XI (Coda); X: 1-4, 4a, 4b, 4c, 5-6, 7-8; XI 1-4, 4a, 4b, 4c, 5-8, (Rondò 6): 5-8, 7-8a, 8b, 8c [= 30 battute].

Lo schema analitico è il seguente:

Es. 116

I (Rondo).
Allegro assai.

Scherzo.

T .. (2)

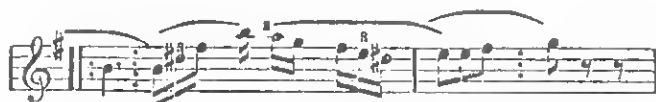
.. .. (4) D7 .. T

D7 .. (6)

.. .. (8-4a)

T .. (6a.. = 7a) .. Sp D7 (8a) T

II (Intermezzo).



I a. (D)

(2) Tp = °T

II a. T III ← D

(6) °T



D

(4) °T D#°+ °T
= °S

D D

(8
= 6) °T = SpD⁷

..

(8a=1)T

(2)

III = I (Rondo²).ecc.
fino a batt. 8a,
poi:? b = D⁷

(6b)



IV-VI (Trio).
IV.
(8b) NB. Anacrusi generale

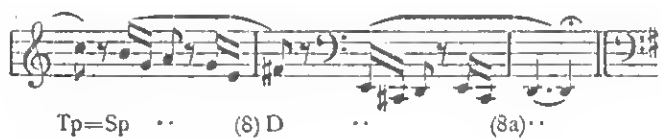
T S D (2)T (D⁹) Sp
(6)

Ia V.
D⁷ (4) (8) D⁷ (2)

.. .. T=S D (4) T ?=D⁷

.. .. (6) .. T=S D (8)

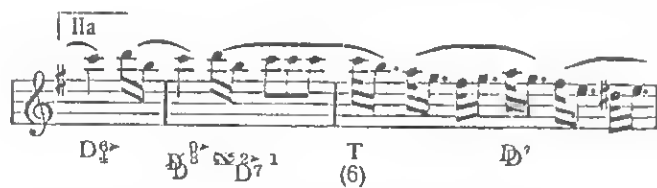
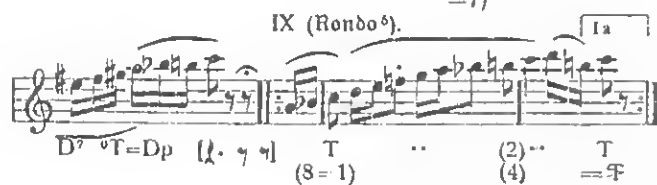
T D (8a) T D (8b)T .=D T

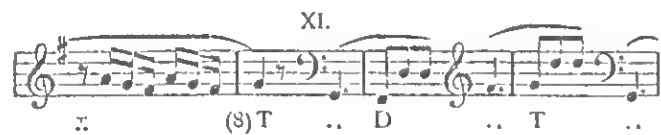
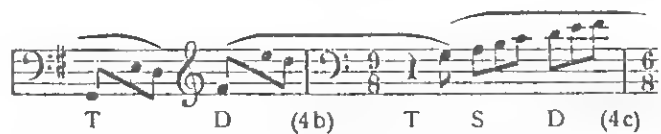


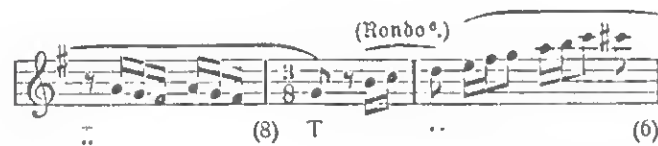
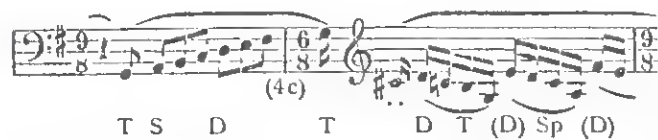
VII = I (Rondo⁴).

VIII.









$D_4^{\sharp} + T \quad \dots \quad \frac{1}{4} + (8a)D_4^{\sharp} + T \quad D(8b)$

$(8c)$
 $T \quad D \quad T \quad D \quad T \quad D \quad T$

[Titolo originale: *Sonate 16 (Op. 14², G-dur)*, in H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin, Max Hesses Verlag 1920, II, pp. 70-96, traduzione di Claudio Annibaldi e Daniela Alexandra Bruni.]

5
Jan LaRue

Il primo movimento della Golden Sonata di Purcell

Questa lettura corrisponde all'ultimo capitolo di *Guidelines for style analysis* (LaRue 1970, pp. 224-39): il libro che compendia il metodo di analisi stilistica elaborato dall'autore nel corso di una pluridecennale carriera didattica presso varie università americane (cfr. i paragrafi 5 del cap. III e 6 del cap. IV). Il maggior interesse del capitolo in questione sta nel fatto — dichiarato già dal suo titolo originale: *Style analysis in full action* [L'analisi stilistica in piena azione] — che esso è stato concepito come testo didascalico: come esempio d'una possibile applicazione pratica delle nozioni e delle tecniche analitiche illustrate nei capitoli precedenti. Qui, peraltro, è anche la maggiore difficoltà per chi non conosca quei capitoli e s'imbatta, nel corso di questo, nella "lista di controllo" in cui LaRue dispiega tutto il suo armamentario lessicale: oltre un centinaio di termini tecnici, alcuni dei quali da lui coniatì a proprio uso e consumo. Tuttavia è sembrato opportuno non appesantire la presente traduzione con le decine di note a piè di pagina, che sarebbero occorse per delucidare almeno i termini meno consueti. In primo luogo, infatti, lo scopo di questa lettura è lo stesso delle altre: incoraggiare chi legge a risalire al testo originale da cui è tratta; e a tal fine è sembrato sufficiente tradurre il gergo di LaRue in modo da renderlo, se non esplicito, almeno intuitivamente comprensibile. In secondo luogo, i termini che egli utilizza nell'analisi del primo movimento della *Golden Sonata* (la "Sonata aurea", che la vedova di Purcell pubblicò nel 1697 come penultima delle *Ten sonata's in four parts*) ricevono sufficienti lumi sia dal contesto dell'analisi stessa, sia dalla illustrazione del metodo di LaRue fornita a suo luogo da Bent. (Va ricordato, a questo proposito, che tale illustrazione presenta alcune discrepanze con la "lista di controllo" menzionata più sopra, in quanto tiene presenti, anziché l'ultimo, i capitoli intermedi di *Guidelines for style analysis*). A conti fatti, le locuzioni che potrebbero risultare eccessivamente ermetiche sono soltanto due: "fattori generatori di movimento" e "fattori generatori di forma". Ma ciò si spiega facilmente, visto che si tratta di due locuzioni-chiave, dietro cui è sia la premessa teorica del metodo analitico di LaRue («La musica è un processo di sviluppo formale che ha due aspetti: le impressioni, per lo più effimere, che traduciamo in termini di movimento, e l'effetto complessivo di tale movimento, che permane in noi come "senso della forma"» [LaRue 1970, p. VIII]); sia il corollario che qualifica tale metodo ai fini di un'analisi stilistica («Lo stile di una musica deriva dalle scelte e dai procedimenti con cui un autore sviluppa il movimento e la forma» [ibid., p. IX]); sia, infine, lo sbocco operativo esemplificato dalla griglia SHMRG (chi non voglia servirsi dell'equivalente italiano qui proposto — SAMRSf, ossia: Sonorità-Armonia-Melodia-Ritmo-Sviluppo formale — ricordi che lo spelling dell'acronimo inglese è SHMeRG). Scopo di tale sbocco operativo, infatti, è proprio quello di rendere si-

stematica la ricerca dei "fattori generatori di movimento". O come altro si voglia chiamare ciò che LaRue non esita a definire, a un certo punto, «il mistero centrale della musica» (*ibid.*, p. XI).

La maggioranza delle precedenti osservazioni analitiche ha fatto capo a brevi citazioni ed esemplificazioni: a parti anziché a totalità. Resta ora da mettere insieme queste parti e mostrare l'intero procedimento in funzione, così come dovremo valercene nell'esperienza musicale di tutti i giorni. Per cominciare, ricordiamoci una volta di più che la musica è movimento e che anche la più perspicace delle analisi la sottopone a una sorta di ibernazione. Quando arrestiamo il movimento musicale, nel lodevole intento di coglierne le matrici meglio di quanto lo consentano fuggevoli impressioni d'ascolto, è inevitabile perdere movenze e sottigliezze essenziali. Ma la perdita è bilanciata dall'acquisizione di capacità di comprensione, che neppure ascolti ripetuti permetterebbero di maturare. Non diverso è l'intento del pittore che studia diligentemente l'anatomia di ossa e muscoli: egli mira a un'acquisizione che gli consenta di comprendere il movimento del corpo e, in un secondo tempo, di riprodurlo in maniera convincente.

Accostarsi a un pezzo di musica è come avvicinarsi a una persona da lontano. A una certa distanza essa è una macchia in cui distinguiamo soltanto la testa e altre parti del corpo, poi di lei arriviamo a vedere anche gli occhi. Ma il colore di questi ci sfuggirà fintanto che non le saremo vicinissimi. Lo stesso accade nell'analisi stilistica di un pezzo: innanzitutto viene la forma complessiva. Così, prima di esaminare l'articolazione delle idee musicali e i fattori generatori di movimento, dobbiamo individuare quei fattori d'articolazione che definiscono le sezioni, sia grandi sia piccole, della composizione in esame. Quella qui prescelta per esemplificare un'esperienza analitica completa è il primo movimento della *Golden Sonata* di Henry Purcell (v. es. 117).

I problemi che pone questa pagina sono davvero istruttivi, in quanto essa non si rifà a modelli stereotipi e, rispetto ad altri brevi movimenti di sonata dello stesso periodo, fornisce pochissimi indizi morfologici. Infatti le manca un tema nel senso convenzionale della parola, e l'assenza del segno di ritornello a metà percorso ci priva di informazioni immediate sulla forma complessiva. All'inizio, tuttavia, la ricerca di fattori d'articolazione non necessita che d'una perlustrazione sommaria: quelli che non s'impongono in maniera netta e lampante sono evidentemente poco determinanti. Ne consegue che le possibili matrici articolatorie del pezzo in esame dovranno essere cercate unicamente in eventi macroscopici: la redistribuzione dell'assetto sonoro (S), le cadenze e l'affermazione di nuove tonalità (A), l'introduzione di nuovo materiale tematico (M), le modifiche dell'attività ritmica a livello esterno (R).

Gli elementi melodici e ritmici qui utilizzati da Purcell rimangono praticamente gli stessi per tutto il pezzo. O almeno così sembra a scorgerlo veloce-

Es. 117

Allegro

Violino I

Violino II

Viola da gamba

Continuo

[15]

[20]

[25]

[30]

mente. Sicché è più probabile che troviamo dei fattori d'articolazione fra i vari aspetti della *Sonorità* e dell'*Armonia*. Incominciando da quest'ultima (che è poi il fattore articolatorio più familiare), scopriamo che le cadenze più marcate, basate sulla successione V-I in posizione fondamentale, si trovano alle batt. 11-12 e 16-17. Il pezzo assumerebbe una forma tripartita, se il peso di queste due articolazioni così nette si equivalesse. Ma ragioni diverse fanno sì che la cadenza sulla dominante risulti la più decisiva. Eccole.

1. Con la cadenza perfetta alle batt. 11-12 culmina una sezione relativamente stabile nella tonalità della dominante. Quest'ultima è posta in ulteriore rilievo da una vistosa discesa del basso, che anticipa e consolida l'approdo conclusivo in do maggiore, altalenando fra le triadi maggiori di do e di sol. Al confronto, la modulazione in re minore, benché inaspettata e coloristicamente efficace, scorre via rapidissimamente senza sottolineature di sorta. Essa non fa in tempo a stabilizzarsi con il do diesis della batt. 17, che il do naturale della battuta seguente vira decisamente verso fa maggiore. Peraltro la bifocalità, ovvero l'estrema scorrevolezza con cui una tonalità minore trapassa nella relativa maggiore, è una delle maggiori caratteristiche della concezione tonale barocca (LaRue 1957).

2. La cadenza delle batt. 11-12 rappresenta lo spartiacque fra due diversi tipi di assetto ritmico e contrappuntistico. Mentre si approssimano alla cadenza le voci si coordinano in un movimento omoritmico di crome e semicrome (le due voci superiori procedono altresì per terze parallele). Subito dopo la cadenza, invece, la viola da gamba riesuma l'energica figurazione iniziale, che abbina una croma a due semicrome, contrapponendosi al più rilassato dialogo dei due violini. Il trattamento delle voci è dunque nettamente diverso da quello precedente la cadenza in questione. Tanto diverso che, al confronto, il grado di attività che precede e segue la cadenza in re minore appare sostanzialmente immutato, benché coinvolga registri diversi. Così alle batt. 16-19 la viola da gamba è in continuo movimento, mentre la diversa articolazione che caratterizza l'altra cadenza è già evidente nella parte stessa della viola alle batt. 11-12: dove riscontriamo prima un rallentamento e poi un'accelerazione improvvisa del ritmo esterno.

Es. 118



3. La cadenza sulla dominante prelude a un mutamento tematico di primaria importanza: l'inversione delle figurazioni esposte all'inizio del pezzo, per cui le semiminime dei violini discendono mentre sale la figurazione della viola da gamba. Nella cadenza in re minore troviamo qualcosa di simile ma di meno coerente: la figurazione del primo violino riprende la direzione ascendente del-

l'inizio, mentre quella del secondo violino persiste nel moto contrario (cfr. batt. 6 e 18). Così l'effetto complessivo è più quello di una continua ricerca di nuove possibilità motiviche che non quello di un mutamento determinante per l'articolazione del pezzo.

Tirando le somme di queste impressioni: è la cadenza sulla dominante che va considerata come il principale fattore articolatorio. E ciò orienta su uno schema formale bipartito, le cui due sezioni presentano un certo numero di cadenze di minor peso, puntualmente convalidate da un riassetamento dei motivi dell'inizio. A questo punto la forma della composizione diventa improvvisamente chiarissima:

Es. 119

Allegro

1

2

3

1a

System 1a: A musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves. The top staff (treble clef) has a whole rest, followed by a half note B-flat, and a quarter note G. The middle staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter rest, and a quarter note G. The bottom staff (bass clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F.

2a

System 2a: A musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves. The top staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F. The middle staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F. The bottom staff (bass clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F.

3a

System 3a: A musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves. The top staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F. The middle staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F. The bottom staff (bass clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F.

System 4: A musical score in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves. The top staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F. The middle staff (treble clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F. The bottom staff (bass clef) has a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a quarter note F.

Va osservato che — elaborando i segmenti 1 e 2 per moto contrario, così da ricavarne 1a e 2a — Purcell conferma anche in altro modo l'importanza della cadenza centrale sulla dominante. Giacché dapprima egli realizza fra le due sezioni del pezzo un parallelismo inequivocabile benché variato, poi riunifica conclusivamente la seconda sezione alla prima elaborando (stavolta senza inversioni) il materiale del segmento 3 in 3a.

Una volta che il diverso peso dei fattori di articolazione ci ha chiarito la forma complessiva di una composizione, abbiamo davanti a noi zone ben definite in cui cercare i fattori generatori di movimento. L'importante è aver presente in ogni momento una gamma di possibilità abbastanza differenziata, atta a stimolare le nostre capacità di osservazione. Una buona analisi implica un atteggiamento mentale tutt'altro che passivo, perché si tratta di ascoltare e osservare attentamente, onde rendere sempre più circostanziate le nostre ipotesi sullo sviluppo formale di un pezzo. E ciò comporta la verifica, la rettifica, l'eliminazione di una possibilità dopo l'altra. Quante più esperienze faremo, tanto più consistente diventerà il nostro gruzzolo di ipotesi, essendo evidente che le ipotesi adatte a Purcell entreranno nei dettagli diversamente da quelle applicabili a uno Stravinskij. Inoltre ciascuno di noi reagisce più a certi elementi che ad altri, per cui persone diverse elaboreranno ipotesi diverse perfino in rapporto alla stessa composizione. (Non si dimentichi che, di fatto, un'analisi è un'esecuzione musicale sui generis: mira a evidenziare il maggior numero di qualità del pezzo analizzato). Cominciamo dunque a inserire nella nostra attrezzatura la seguente lista di controllo:

FATTORI STILISTICI DI BASE PER IPOTESI ANALITICHE

Sonorità

Timbro: scelta, combinazioni, entità dei contrasti negli strumenti e nelle voci.

Ambito, tessitura, distanza fra le parti, effetti particolari, ricorso a idiomatismi, modi d'attacco.

Particolarità e generalità dell'assetto sonoro: raddoppi, embricazioni o contrapposizioni di elementi; scrittura omofonica, con *cantus firmus*, contrappuntistica, polarizzata (a più cori; melodia/basso continuo o 2 + 1; melodia/accompagnamento; solo/tutti).

Dinamiche: a terrazze, graduate, implicite nella strumentazione e nei registri; tipi e frequenza.

Armonia

Funzioni primarie: coloristiche e tensionali.

Concezione tonale: lineare e modale, vagante, bifocale, unificata, allargata, policentrica, atonale, seriale (stili non-tonali e non-seriali andranno analizzati come strutture di stabilità/instabilità variabile).

Rapporti fra i movimenti, organizzazione tonale interna, percorsi modulatori.
 Vocabolario degli agglomerati accordali (diretti, indiretti, remoti), alterazioni, dissonanze, concatenamenti, funzioni tematiche, progressioni.
 Ritmo armonico: degli accordi, delle inflessioni cadenzali, del percorso tonale.
 Scambio di parti, contrappunto, imitazione, canone, fuga/fugato, stretti, aumentazione/diminuzione.

Melodia

Ambito: escursione, tessitura, vocale/strumentale.
 Movimento: per gradi congiunti, per gradi disgiunti, per salti, cromatico; propulsivo/statico; articolato/uniforme; a picchi/livellato.
 Profili melodici: ascendenti, discendenti, pianeggianti, a onda (seghettati, ondulati).
 Nuova o preesistente: funzioni primarie (tematiche) e secondarie (*cantus firmus*, ostinato).
 Nelle dimensioni grandi e medie: apici e avvallamenti.
 (V. anche *Sviluppo formale*: opzioni per il proseguimento).

Ritmo

Ritmo esterno: vocabolario e frequenza di valori di durata e di figurazioni modulari.
 Gerarchia metrica: metro (regolare, irregolare, additivo, eterometrico, sincopato, emiolico); agogica; ambito e unità modulari dell'attività ritmica (frazioni d'impulsi, impulsi, motivi, semifrasi, frasi, periodi, raggruppamenti ulteriori).
 Interazioni: ritmo dell'assetto sonoro, delle successioni armoniche, dei profili melodici.
 Modifiche dell'attività ritmica e loro articolazione: quantità e dislocazione di zone tetiche, arsi e intermedie.
 Assetto ritmico complessivo: omoritmico, polimetrico, poliritmico; a densità variabile.

Sviluppo formale

Nelle grandi dimensioni: bilanciamento e correlazione di più movimenti relativamente all'estensione, all'agogica, alla tonalità, all'assetto sonoro, al metro, alla dinamica, all'ambito dell'intensità espressiva.
 Livelli di controllo formale: eterogeneità, omogeneità, diversificazione dei materiali, loro caratterizzazione funzionale.
 Fattori generatori di forma:
Articolazione per modifica d'un qualsiasi elemento, per anticipazione o sovrapposizione, per elisione, troncamento, stratificazione.
Opzioni per il proseguimento: iterazione, sviluppo, risposta, contrasto.

Fattori generatori di movimento:

Condizioni: stabilità, attività circoscritta, movimenti direzionali.

Tipi: strutturali e ornamentali.

Modulo: unità costruttiva dominante o caratterizzante lo Sviluppo formale.

Incidenza di eventuali testi: scelte timbriche; impiego a fini espressivi e costruttivi del suono delle parole: svolte armoniche e tonali evocate dal testo; efficacia chiarificatrice di parole-chiave nella scrittura contrappuntistica; profili melodici ispirati dall'intonazione di parole e frasi verbali; vincoli indotti da vocaboli ostici; influsso del ritmo verbale sul ritmo esterno e del metro poetico sul metro musicale; grado di adesione alla forma poetica (verso, strofa, refrain, da capo ecc.) nei punti di articolazione e nelle opzioni per il proseguimento; concinnità o conflittualità nei punti di volta espressivi, nelle fluttuazioni dell'intensità dinamica, nella dislocazione dei punti culminanti, nel livello di mobilità interna del pezzo.

Valendoci di una lista di controllo di questo tipo, si possono apprestare griglie analitiche di base per pezzi e compositori specifici. Ad esempio, nel caso di Purcell si potrà senz'altro depennare, alla rubrica "concezione tonale", l'aggettivo "policentrica". Ma quanto è opportuno fare lo stesso con l'aggettivo "polimetrico" della rubrica "assetto ritmico complessivo"? Se ci limitiamo a riferire quest'altro aggettivo alle combinazioni di $3/4$ e $7/8$ che ricorrono nella musica del Novecento, l'interrogativo non ha ragion d'essere. Ma in una sonata barocca un evento polimetrico è anche un'emiola realizzata dai due violini e non confermata dalla viola da gamba. Per risparmiare tempo, insomma, sarà meglio misurarsi senza preconetti con tutte le ipotesi possibili, così come si susseguono nella nostra lista. In ogni caso non la si accantoni senza ricordare che si tratta del prodotto di dozzine di revisioni, nonché del risultato di anni di verifiche e di esperienze concrete. Perché un'analisi stilistica sia efficace, occorre combinare una griglia analitica sistematica e la massima flessibilità nel suo uso. E, con adattamenti appropriati, la griglia essenziale qui proposta può fungere da valido strumento d'approccio a molti stili diversi. Nell'adattare le nostre ipotesi a un'esigenza di maggiore flessibilità è dunque necessario fare attenzione a non vanificare la preziosa funzione organizzatrice della griglia SAMRSf. Non si dimentichi che, utilizzandola coerentemente, è possibile confrontare e valutare due opere, due compositori, o perfino due epoche totalmente differenti, risparmiando la fatica di selezionarne preventivamente le caratteristiche: la griglia SAMRSf è efficacissima per raggruppare in anticipo le annotazioni stilistiche.

A questo punto qualcuno potrebbe giustamente chiedere: su cosa dobbiamo lavorare? Sulla Forma o sul Movimento? La risposta rispecchia daccapo l'essenza ambigua della musica: dobbiamo esaminare contemporaneamente i due aspetti, perché tantissimi fattori musicali generano sia il Movimento sia la Forma, e soltanto alla fine di un pezzo possiamo tirare le somme e decidere quale funzione è prevalsa. Ciò che conta è assicurarsi che le nostre osservazioni abbiano un minimo di compiutezza. Per cui sarà bene scriverle su una scheda divisa convenientemente in riquadri, più o meno secondo il modello che segue.

Es. 120

		DIMENSIONI		
		Grande	Media	Piccola
ELEMENTI	S			
	A			
	M			
	R			
	Sf			

Per riempire questa scheda possiamo procedere in due modi: (1) in senso orizzontale, cioè considerando un elemento della griglia SAMRSf in tutte e tre le dimensioni, prima di passare agli elementi successivi; oppure (2) in senso verticale, cioè osservando una dimensione sotto tutti gli aspetti prima di esaminarne un'altra. Accade assai spesso che un riquadro rimanga in bianco o risulti difficile da riempire. Ma ciò significa semplicemente che una certa dimensione o un certo elemento non sono stilisticamente rilevanti per il pezzo o il compositore che ci interessa. Di solito, tuttavia, nella maggior parte dei riquadri finiscono per esserci molte osservazioni, talora più di quante possiamo utilizzarne. Ciò significa che, nonostante la sua relativa genericità, il tipo di approccio qui proposto consente facilmente di individuare almeno una quindicina di tratti stilistici funzionali. Al giorno d'oggi non ci sono molti scritti sulla musica capaci di fornire una tal messe di rilievi e di annotazioni concrete.

Nel corso dei secoli moltissimi compositori hanno cercato di coordinare le componenti dei rispettivi stili, benché non sempre tali componenti sono state le stesse o hanno ricevuto lo stesso peso. Se si ha a che fare con una musica i cui fattori stilistici sono coordinati, la compilazione della scheda in senso verticale rifletterà il processo di sviluppo formale meglio di una compilazione in senso orizzontale. Pensiamo a due compositori dotati di mirabili capacità di coordinamento stilistico come Mozart e Beethoven. È palmare che lo studio delle interazioni interne alla loro musica avvia a una comprensione e a prospettive ben diverse da quelle consentite dall'enucleazione di un elemento specifico e dalla ricostruzione del suo particolare itinerario. La musica classica è essenzialmente una musica coordinata, e un'analisi riuscita deve poterlo rispecchiare. Per contrasto si consideri la musica di Debussy, al cui senso del movimento spesso contribuisce più il sapiente dosaggio dei contrasti timbrici che l'armonia, il ritmo o la melodia. Lì dove si verificano consimili polarizzazioni (con conseguente predominio di S, come nella musica romantica, o di M, come nell'antico canto liturgico, o ancora di S, come nella musica elettronica), l'analisi più acconcia non è già l'analisi coordinata per dimensioni, bensì l'approccio

analitico orizzontale, capace di mettere a fuoco l'elemento che controlla tutti gli altri. Possiamo ora tornare al primo movimento della *Golden Sonata*, e concludere che gli indizi di coordinamento già individuati nei suoi punti cadenzali indicano l'approccio per dimensioni come atto a sollecitare la serie più pregnante di rilievi stilistici.

Incertezza fra dimensioni

A volte è inevitabile trovare difficoltà nell'assegnare una certa componente stilistica a questa o a quella dimensione. Talora è il compositore stesso a essere poco chiaro e coerente. Più spesso sono le componenti stilistiche in questione ad agire sul Movimento e sulla Forma a due livelli diversi, esercitando così una funzione ambigua¹. Del resto, non si dimentichi che il nostro approccio "tri-dimensionale" è un'astrazione metodologica, intesa a potenziare l'eshaustività delle nostre osservazioni. Non ogni pezzo si muove simultaneamente su tre dimensioni e, d'altra parte, possiamo ben immaginarcene uno che si muova su più di tre livelli. Poco male, dunque, se talora si incontreranno difficoltà nel localizzare "dimensionalmente" un'osservazione specifica. Molte volte si arriverà a una chiarificazione solo in fase di bilancio finale.

Osservazioni significative e osservazioni secondarie

Allo stesso modo in cui parliamo di mutamenti strutturali e ornamentali, è necessario che distinguiamo le osservazioni significative da quelle secondarie: le osservazioni, cioè, che complessivamente evidenziano un quadro stilistico ben definito, da quelle che sono tautologiche o troppo poco rilevanti per essere prese in considerazione. Se, ad esempio, notiamo che Purcell usa molte dissonanze di passaggio, diciamo poco sul suo stile. Migliaia di compositori fanno la stessa cosa: il rilievo è esatto, ma informativamente nullo. Più utile sarebbe richiamare l'attenzione sul fatto che le anticipazioni rappresentano le sole vere dissonanze del pezzo di Purcell. Anche in questo caso, peraltro, peccheremmo di genericità, perché *ogni rilievo stilistico realmente pregnante deve sempre oltrepassare la descrizione ed evidenziare la funzione*. Il modo sicuramente più significativo di presentare la portata stilistica delle anticipazioni in questione è dunque quello di ricordare che esse rappresentano fattori di articolazione supplementari. Tant'è che ricorrono soltanto in concomitanza con le cadenze più importanti. Sottolineando la funzione ovunque sia possibile, anziché limitarci a descrivere o elencare, procederemo ora all'analisi sistematica del movimento iniziale della *Golden Sonata* nelle tre dimensioni previste (v. le schede seguenti).

GRANDI DIMENSIONI

S	<p>Assetto delle voci distribuito in 1 + 2 (grande distanza fra la viola da gamba e i due violini).</p> <p>Frequente movimento dei violini per terze parallele.</p> <p>Crescente autonomia contrappuntistica delle voci lungo tutto il pezzo, con culmine alle batt. 17-21, dove ogni voce sviluppa un motivo proprio (distribuzione dell'assetto delle voci: 1 + 1 + 1).</p> <p>Impiego tradizionale degli strumenti: nessuna speciale pretesa relativamente all'estensione e alla tecnica.</p> <p>Pezzo non idiomático, eseguibile anche da flauti o da oboi.</p>
A	<p>La cadenza alla dominante (batt. 12) come realizzazione di una delle principali tensioni formali, nonché come definizione delle dimensioni approssimative del pezzo. La possibilità che lo Sviluppo formale si adegui a una forma bipartita variata (forma delle più comuni, all'epoca di Purcell: vedi più sotto Sf) induce ad aspettarsi un percorso pressoché simmetrico che porti a una convincente riaffermazione della tonica.</p> <p>La cadenza in re minore (batt. 17) come tocco di colore armonico che ravviva la seconda metà del pezzo (la crescita del movimento armonico non è abbastanza organizzata da essere intesa come ritmo del percorso tonale). Lungo pedale conclusivo sul do, abbastanza enfatico da stabilizzare la composizione. Considerando che esso si prolunga di due battute, oltre le dodici necessarie a bilanciare la prima sezione, questo pedale è qualcosa di più che la chiusa della seconda sezione.</p>
M	<p>Specularità degli apici melodici del violino I, che si spinge sul do⁵ prima alle batt. 1 e 4, poi alle batt. 20, 21 e 24. Ne deriva una simmetria su grande scala, per quanto imperfetta. Gli apici intermedi sul sol⁴ (batt. 8 e 9) e sul si bemolle⁴ (batt. 13 e 16) precisano gli altri limiti dell'escursione melodica, incrementando il movimento senza molto contribuire al senso direzionale.</p>
R	<p>Relativa povertà del vocabolario delle figure ritmiche (compreso fra la minima e la semicroma, con pochi valori puntati).</p> <p>Graduale incremento dell'attività ritmica complessiva come antidoto alla staticità e uniformità del ritmo esterno. Tuttavia tale <i>crescendo</i> motorio è percepibile piuttosto nella dimensione media (all'interno delle due metà del pezzo considerate in sé) che come intensificazione progressiva del pezzo nel suo insieme.</p>

Sf	<p>Continua sollecitazione motoria prodotta dalla crescente complessità della disposizione delle voci e dei congegni contrappuntistici (a conferma, v. il maggior flusso melodico della seconda sezione). L'imponente stabilizzazione armonica che conclude il pezzo denota attenzione per la grande forma.</p> <p>Decisiva importanza strutturale della cadenza sulla dominante (batt. 12) confermata dalla successiva inversione dei motivi dell'inizio e del movimento delle voci (che da discendente si fa ascendente). Tale inversione avvia uno sviluppo variato, che è simmetrico alla prima sezione e ha all'incirca la stessa lunghezza. Ne risulta una combinazione di variazione tematica e di tensione armonica che genera movimento senza incrinare l'unità della composizione.</p>
----	--

DIMENSIONI MEDIE

S	<p>Estrema chiarificazione del fraseggio grazie allo scambio delle voci: v. l'assetto iniziale di queste, con il passaggio della figurazione "attiva" dalla viola da gamba ai violini e viceversa².</p> <div data-bbox="501 871 667 973" data-label="Diagram"> </div> <p>Lo stretto delle batt. 10-11 rimpiazza un più attivo assetto delle voci (1 + 1 + 1) a quello dell'inizio (1 + 2).</p>
A	<p>Articolazione delle unità fraseologiche mediante accurato dosaggio delle cadenze: V⁶-I (batt. 3-4), IV⁶-I (batt. 5-6), II⁶-V (batt. 7-8), II⁶-V alla dominante (batt. 9-10), V-I alla dominante (batt. 11-12). Il peso delle cadenze cresce fino alla metà del pezzo, incidendo decisamente sulla sua direzionalità.</p> <p>Incremento della complessità contrappuntistica lì dove lo "stretto" dei violini (batt. 6-7) coinvolge la viola da gamba (batt. 10-11). Qualcosa di simile accade nella seconda sezione: i violini entrano dialogando così da ripristinare la disposizione 1 + 2 (batt. 13-14), ma i loro parallelismi per terze sono avviati da un'entrata imitativa del violino II (batt. 14); poi la distanza fra le imitazioni dei violini passa da due semiminime a una (batt. 19), e lo "stretto" finisce per interessare a batt. 20 anche la viola da gamba.</p> <p>Effetto di indecisione, di non-direzionalità in conseguenza dell'immediato ritorno a fa maggiore dopo la cadenza in re minore di batt. 17 (tonalità bifocale).</p>

M	Chiara articolazione dei segmenti melodici grazie al contrasto del movimento per gradi congiunti, che conclude ciascuno di essi, con il movimento per salto che apre il successivo (cfr. la fine della batt. 3 con l'inizio della batt. 4). Sbalzi di tessitura nei segmenti stessi e, conseguentemente, impressione netta di un movimento melodico che li oltrepassa, di una lunga linea il cui equilibrio sta più nei rapporti fra i segmenti che al loro interno.
R	Incremento graduale dell'attività ritmica esterna in ciascuna metà del pezzo: cfr. la batt. 1 (9 attacchi) con la batt. 11 (22 attacchi), e la batt. 13 (15 attacchi) con la batt. 20 (26 attacchi). Impiego limitato della figurazione formata da una semiminima puntata e da una croma ³ . La si trova solo nei punti più cruciali: le tre cadenze perfette (batt. 12, 17 e 26) e l'apice raggiunto dall'attività ritmica alle batt. 20-21 (qui il violino II propone un modulo ancora più contrastato, che abbina a due semicrome una semiminima legata).
Sf	La progressiva ampiezza del fraseggio in ciascuna metà del pezzo come conferma del crescente interesse conferitogli da altri fattori. Le battute conclusive sono anche quelle che contengono il "gesto" più ampio, giacché scendono dal do ⁵ al fa ³ , impiegano due battute a risalire maestosamente al do ⁵ e infine ridiscendono con pari ampiezza verso l'ultimo fa ³ .

PICCOLE DIMENSIONI

S	(Nessuna osservazione di rilievo).
A	Riscontri della fondamentale concezione contrappuntistica del pezzo: doppie note di passaggio (discendenti a batt. 4, ascendenti a batt. 15); integrità delle linee melodiche, mantenute intatte anche a rischio di produrre due quinte parallele (batt. 21); conservazione dei profili motivici, nonostante accelerazioni incongrue del ritmo armonico (cfr. il secondo ottavo di batt. 15 con quello di batt. 16) e urti dissonanti fra i violini (batt. 19).
M	Sensibilità per gli apici melodici: continuando meccanicamente la progressione iniziata a batt. 19, a batt. 20 il violino I sarebbe salito al re ⁵ con conseguente neutralizzazione dell'effetto di climax prodotto dal do ⁵ e della sua simmetria con i do ⁵ delle batt. 1 e 4. Destrezza dello sviluppo melodico. I tre motivi tematici (a semiminime, a crome, a crome e semicrome) sono interconnessi: cfr. la parte del violino I alle batt. 3-4 e 5-6 (es. 121/1).

R	<p>Sostanziale omogeneità ritmica, dovuta all'iterazione degli stessi valori di durata ovvero alla ripetizione di moduli ritmici basati su valori contigui e non contrastanti.</p> <p>Assenza di diversificazione e conseguente efficacia del minimo cambiamento: v. la lieve accelerazione prodotta nella parte dei violini dall'introduzione delle crome e la corrispondente decelerazione prodotta in quella della viola dall'introduzione della semiminima. Dalla concomitanza dei due effetti consegue una chiara articolazione ritmica, ulteriormente sottolineata, nella parte della viola, dalle minime delle batt. 1, 4 e 8.</p> <p>Decelerazione sistematica in coincidenza con diverse cadenze (v. la parte della viola da gamba alle batt. 9 e 11 e quella dei violini alle batt. 16-17). A partire dalla batt. 20, rilassamento ritmico di tutte le voci.</p>
Sf	<p>Concinnità di dettagli. In particolare: evidenziazione dei punti di articolazione tramite stabilizzazione armonica, decelerazione ritmica, trasferimento di materiali da una voce all'altra.</p>

Es. 121

(a) Interrelazioni motiviche



(b) Inversioni



Conclusioni

Dai dettagli raccolti nelle schede precedenti la discussione sul primo movimento della *Golden Sonata* di Purcell può prendere le mosse in maniere molteplici e a più livelli. Tuttavia è probabile che, per certi scopi, quei dettagli siano effettivamente troppi. La difficoltà di tirare le somme da una cinquantina di schede consimili, onde venire a capo di una cinquantina di movimenti di sonata come il nostro, sono facilmente immaginabili. Ne consegue che, per confrontare quei cinquanta movimenti di sonata (o anche solo cinque), è necessario isolare i tratti stilistici più rilevanti di ciascuno. Possiamo trovare due categorie funzionali a questa selezione fra le rubriche, ormai familiari, dello *Sviluppo formale*: *Fattori generatori di forma* e *Fattori generatori di movimento*. A esse sarà forse utile aggiungere una serie di annotazioni comparate che rubricheremo come *Convenzioni e innovazioni*. Vediamo ora come valerci di queste tre categorie per filtrare i dati fin qui raccolti intorno alla composizione di Purcell.

1. *Fattori generatori di forma.* Per quanto concerne la grande dimensione, la forma si divide in due sezioni. È dunque possibile definirla, ricorrendo a una nota etichetta, come forma bipartita. Rilievi più significativi possono ricavarsi dal modo in cui il pezzo viene effettivamente portato avanti, ossia dal fatto che la seconda sezione è un *pendant* della prima variato contrappuntisticamente e melodicamente. Infatti questo parallelismo variato ricorre anche nella dimensione media, benché a generare le varianti siano qui l'assetto delle voci e il giro armonico, mentre nella piccola dimensione la prosecuzione del pezzo è spesso risolta con parallelismi espliciti, come le progressioni di brevi frammenti motivici. I materiali sono semplicissimi, ma la varietà che Purcell sa ricavarne è stupefacente. Nei punti d'articolazione, inoltre, il suo modo di coordinare gli elementi (soprattutto l'assetto delle voci e l'armonia, ma anche l'attività melodica e ritmica) appare insolitamente evoluta per una sonata barocca.

2. *Fattori generatori di movimento.* La cadenza intermedia alla dominante produce la consueta tensione connessa all'attesa del ritorno della tonica. Ma le combinazioni contrappuntistiche sempre più elaborate che Purcell inventa nella seconda sezione, e che culminano nella lunga serie di imitazioni ravvicinate delle batt. 19-21, hanno un'insolita capacità di propulsione motoria. All'interno di ciascuna metà del pezzo, il livello dell'attività ritmica s'innalza sensibilmente e il giro armonico fondamentale (modulazione al V, digressione al VI, ritorno al I) contribuisce a chiarirne la direzionalità. All'interno di ogni frase, l'evidenza della direzionalità melodica compensa la scarsa diversificazione ritmica.

3. *Convenzioni e innovazioni.* Dopo un primo ascolto, l'Allegro iniziale della *Golden Sonata* può imprimersi nella memoria per certe tipiche caratteristiche barocche: la disposizione strumentale 1 + 2, l'iterazione dei motivi ritmici, le cadenze con urti di seconda (che ricordano da vicino le sonate di Corelli). Ma, a ogni ascolto successivo, ci si rende viepiù conto delle qualità specifiche di questo movimento finemente cesellato. Sembra quasi che Purcell abbia scelto intenzionalmente una materia melodica neutra per dare risalto alla varietà delle soluzioni da lui escogitate: inversioni, condensazioni, stretti, rarefazioni dialogiche, sviluppi in progressioni multiple. Altrettanto atipica è la crescente attività della prima sezione, che la seconda emula a un livello appena più elevato. Ma forse il tocco artisticamente più gratificante ricorre nel climax della batt. 20, dove si torna al do5 (nota non più toccata dopo la batt. 4) e il pezzo inizia a farsi meno "attivo", finché, con magistrale dosaggio, si stabilizza sul pedale di dominante delle battute conclusive. Nel dimostrarsi così attento alla grande forma, Purcell si rivela anche preveggentemente rivolto al futuro.

[Titolo originale: *Style analysis in full action*, in J. LaRue, *Guideline for style analysis*, New York, W. W. Norton & Co. 1970, pp. 224-39; traduzione di Claudio Annibaldi e Francesca Vacca.]

Jean-Jacques Nattiez
Louise Hirbour Paquette

Il Preludio del Pelléas et Mélisande di Debussy

Questo saggio è stato pubblicato nei primi anni Settanta sulla rivista francese «Musique en jeu» con il titolo *Analyse musicale et sémiologie: à propos du Prélude de "Pelléas"* [*Analisi musicale e semiologia: intorno al Preludio del "Pelléas"*] (10, marzo 1973, pp. 42-69). La sua appartenenza alla fase pionieristica degli studi semiologico-musicali (cfr. i paragrafi 5 del cap. III e 7 del cap. IV) è evidente già dal fatto che prende in esame una composizione orchestrale. Che è un tipo di oggetto sonoro estremamente complesso, di cui nessuno dei due autori si interesserà più in seguito, preferendo occuparsi di composizioni pianistiche (Hirbour Paquette 1974) o di pezzi monodici (Nattiez 1975a, 1975c, 1979) assai più adatti all'applicazione rigorosa del metodo analitico adottato. Ciò non toglie che questa loro analisi del Preludio al primo atto del *Pelléas et Mélisande* di Debussy sia davvero fondamentale, come la definì a suo tempo Jean Molino, rilevandone la capacità di far esplodere le contraddizioni dell'analisi tradizionale, grazie alla «semplice giustapposizione delle diverse analisi armoniche e ritmiche, o delle scomposizioni in motivi della partitura» (Molino 1975, trad. it. 1986-87, p. 10). Non a caso gli autori sono ripetutamente tornati su alcuni problemi affrontati in questa sede. Si pensi al successivo contributo di Louise Hirbour sulle duplicazioni nella musica debussiana (Hirbour Paquette 1974), e alle ampie parafrasi di questo testo che Nattiez ha innestato in due suoi libri (Nattiez 1975b, pp. 90-3 e 1987, trad. it. 1988, pp. 133-6) allo scopo di illustrare, fra l'altro, «i requisiti essenziali di ogni analisi di orientamento semiologico»: «un confronto critico delle analisi già prodotte, quando esistono», e «una spiegazione dei criteri analitici utilizzati nella nuova analisi» (Nattiez 1987, trad. it. 1988, p. 137). Tuttavia il maggior motivo di interesse di questo saggio sta forse nella discussione della più importante fra le analisi di questo Preludio del *Pelléas* «già prodotte» all'epoca: quella pubblicata da Nicolas Ruwet nel 1962. Perché è vero che tale analisi è anteposta a qualsiasi altra come modello di rigore e lungimiranza di metodo, ma è anche vero che il consenso cela — sullo sfondo di quella che lo stesso Ruwet (1975, p. 12) definirà una vera e propria «divergenza d'ordine epistemologico» — una diversità d'approccio all'analisi come tale: una disciplina che gli autori di questo saggio ritengono con ogni evidenza atta a conquistarsi uno statuto scientifico, e Ruwet ritiene invece destinata a restare «un'arte (dove è essenziale la parte dell'intuizione) anziché una scienza» (*ibid.*, p. 22).

Introduzione

In un celebre articolo dedicato ai rapporti fra linguistica e poesia, Roman Jakobson ha definito la funzione poetica in questo modo: «Essa proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione» (Jakobson 1963, trad. it. 1985, p. 192). Si ricorderà che asse della selezione è sinonimo di asse paradigmatico. Esso contiene un certo numero di termini o di dati apparentati (cioè, a seconda del punto di vista, equivalenti, simili o dissimili) che non sono simultaneamente presenti sull'asse sintagmatico: l'asse dove le unità prescelte per ogni punto della catena si trovano l'una accanto all'altra. Per Jakobson lo specifico della poesia consiste nel portare il principio di equivalenza paradigmatica sull'asse sintagmatico. Così, nel verso di Paul Eluard «La terre est bleue comme une orange» [«La terra è blu come un'arancia»] le associazioni *in absentia* tra terra e arancia, che sono entrambe sferiche, tra terra e blu, che suggeriscono tutt'e due il cielo, tra blu e arancione, che sono colori contrapposti, si ritrovano fianco a fianco sull'asse delle contiguità.

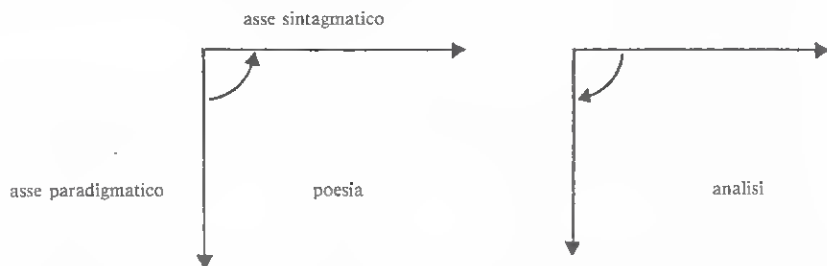
In questa sede il nostro problema non è sapere fino a che punto sia giusta la definizione jakobsoniana di poesia. Ci interessa piuttosto come essa possa riferirsi concretamente alla musica, e nel senso proposto dallo stesso Jakobson. Il quale, dopo aver ricordato che Ruwet definisce la musica una «sintassi di equivalenze» in quanto «le diverse unità hanno tra loro rapporti di equivalenza di ogni sorta» (Ruwet 1972, trad. it. 1983, p. 119), scrive: «Questo assunto sollecita una risposta spontanea alla questione complessa della semiosi musicale; invece di mirare a qualche oggetto estrinseco, la musica sembra essere *un langage qui se signifie soi-même*¹. Parallelismi della struttura, costruiti e gerarchizzati in varie maniere, permettono a chi interpreta un qualsiasi significante musicale di dedurre e prevedere, nel momento stesso in cui lo percepisce, un ulteriore elemento costitutivo che gli corrisponda (si pensi alla serie dodecafonica), nonché il complesso coerente che risulta da tali componenti. Ciò che funge da vero e proprio significato musicale è proprio questa interrelazione degli elementi parziali, come pure la loro integrazione in un tutto compositivo [...]. Il codice delle equivalenze riconosciute tra le parti e la loro correlazione con il tutto costituisce in larga misura un insieme di parallelismi appreso e codificato: parallelismi che vengono accettati come tali nell'ambito di un'epoca, di una cultura o di una scuola musicale date» (Jakobson 1970, p. 12).

Se torniamo all'esposizione del metodo di Ruwet da noi fatta in precedenza, possiamo osservare come l'analisi proceda esattamente in senso inverso. Essa consiste, cioè, nel proiettare il contenuto del sintagma su assi paradigmatici, dove si possono leggere le relazioni di somiglianza e di differenza che intercorrono tra le unità isolate dal contesto.

Ciò accade proprio perché il linguaggio musicale agisce sull'asse sintagmatico mediante similarità che l'asse paradigmatico mette in risalto. Nella tipologia dei sistemi di segni, quindi, la musica appare a ragione come un settore particolarmente vicino alla poesia qual è definita da Jakobson, poiché il principio

di similarità vi si manifesta tramite unità che non sono dotate di significati, ma sono esclusivamente formali.

Es. 122



Nicolas Ruwet ha contribuito con due importanti articoli al progetto di una semiologia della musica. Nel primo, *Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy* [*Le duplicazioni nell'opera di Debussy*] del 1962 si è proposto di verificare le osservazioni di alcuni musicologi (principalmente André Schaeffner), secondo i quali Debussy predilige «raddoppiare sistematicamente ogni frase melodica». L'impressione di Ruwet era che un'identità così stretta fosse illusoria. Per questo egli ha rianalizzato diverse pagine debussiane, in particolare il Preludio del *Pelléas et Mélisande* (es. 147), valendosi di un metodo che egli stesso ha sintetizzato in questo modo: «Procedendo alla maniera dei linguisti, occorrerebbe partire dal dato da analizzare nella sua totalità — cioè, all'occorrenza, da un'opera musicale nella sua interezza, per esempio *Nuages* — e scomporlo progressivamente nei suoi elementi, venendo questi definiti unicamente dalle relazioni che intercorrono tra essi e il tutto. Arrivati al livello in cui si incontrano le duplicazioni, saremmo allora in grado di decidere se i fenomeni a cui abbiamo dato questo nome appartengono alla medesima classe e assolvono a funzioni identiche» (Ruwet 1972, trad. it. 1983, p. 60).

Ora, queste righe ci inducono a due ordini di considerazioni:

1. Come prima cosa, Ruwet applica al Preludio del *Pelléas* un metodo di segmentazione del pezzo che obbedisce a principi di equivalenza da lui chiariti solo nel 1966, in *Méthodes d'analyse en musicologie*². Tale metodo consiste nel *delimitare*, sulla base di criteri di similarità, unità apparentate che la tavola paradigmatica presenta incolonnate le une sotto le altre.

2. Dopo avere identificato queste unità, Ruwet cerca di caratterizzarne la funzione ispirandosi alle ricerche di poetica strutturale di Jakobson (cfr., ad esempio, Jakobson - Lévi-Strauss, 1962) di cui egli è stato sia il traduttore (Jakobson, 1963) sia il continuatore (Ruwet 1972, trad. it. 1983, pp. 137-245).

Per ciò che riguarda le duplicazioni debussiane, per esempio, Ruwet scrive: «La funzione della duplicazione non consisterebbe nello stabilire un'equivalenza formale fra elementi eterogenei in quanto materia?». E osserva altrove che «la funzione della duplicazione sarebbe di instaurare una dialettica del ri-

petuto e del non ripetuto» (p. 58). Ruwet si guarda bene dal generalizzare queste considerazioni, prospettandole come un'ipotesi da verificare: «Un'impresa assai vasta, quale la musicologia non è [forse ancora] in grado di affrontare» (p. 60).

Ci sia permesso qui di replicare alla modestia dell'autore: se domani la musicologia sarà capace di prendere un nuovo slancio e di svilupparsi su basi più scientifiche, lo dovrà ai suoi articoli del 1962 e del 1966. Se nel 1972 siamo in grado di esaminare sotto un inedito profilo epistemologico l'analisi del *Pelléas*, che egli ha scritto dieci anni fa e ha ben motivo di ripubblicare oggi, è perché la crisi dell'analisi musicale è diventata tale che non è più possibile ignorare il nuovo paradigma metodologico da lui delineato.

Pertanto, l'interesse del problema va molto al di là della semplice analisi del Preludio del *Pelléas*: esso riguarda l'avvenire della musicologia nel suo insieme, e il ruolo che può svolgerci la semiologia, intendendo con questo termine l'utilizzazione di metodi derivati dalla linguistica. Il presente saggio si propone dunque di esaminare un gruppo di analisi del Preludio del *Pelléas*³, al fine di: (1) tracciare un bilancio delle finalità di quella che, per semplificare, chiameremo "l'analisi tradizionale"; (2) mostrare le innovazioni che Ruwet ha apportato al paradigma metodologico preesistente.

Esamineremo poi l'analisi di Ruwet da un punto di vista critico, considerando la possibilità di rimettere in discussione la relazione che essa postula tra distribuzione/funzione e concezione dell'opera come totalità.

1. *Rassegna critica di analisi del Preludio del Pelléas*

1.1. *Osservazioni generali*

Una rassegna degli scritti musicologici che si occupano del Preludio del *Pelléas et Mélisande* permette di distinguere due tipi di impostazione:

1. Gli studi che si propongono di analizzare l'opera nel suo insieme e riportano qualche particolare elemento del Preludio al resto del Preludio stesso o all'opera nella sua interezza, sia dal punto di vista armonico sia ritmico tematico strumentale stilistico: ne è un esempio il libro di Maurice Emmanuel (1926).

2. Le analisi che isolano dal contesto del Preludio un certo parametro musicale, e lo discutono per se stesso, sia per utilizzarlo come esemplificazione di un problema musicologico più vasto (come si fa, per esempio, in Chailley 1951, p. 61), sia per esaminarlo in rapporto a caratteristiche più generali della musica di Debussy (si veda, ad esempio, D'Almendra 1954, pp. 98-101).

Chiarite le diversità d'impostazione, esamineremo ora le osservazioni degli autori di differenti analisi sui seguenti aspetti del Preludio: (1) l'armonia e il problema della modalità, (2) l'orchestrazione, (3) i motivi, (4) il ritmo.

1.2. *L'armonia e il problema delle scale*

I problemi armonici sono presi in esame — in un momento o nell'altro, e

in maniera più o meno sistematica, a seconda dei rispettivi interessi (v. 1.1.) — da tutti gli autori esaminati, nessuno escluso. Per rendere più chiaro quanto segue, indichiamo in una tabella sinottica i passi del Preludio da loro considerati sotto il profilo armonico.

Es. 123

<i>Battute</i>	1-4	5-6	7	8-11	12	13	14
<i>Autori</i>							
Emmanuel	sì			sì			
van Ackere	sì						
van Appledorn	sì	sì					
Laloy	sì						
d'Almendra	sì	sì					
Gervais	sì	sì					sì
Chailley (1951)					sì		
Chailley (1965)					sì		sì
Christ		sì					
Leibowitz	sì	sì		sì	sì, fino al primo accordo della battuta 14		

1.2.1. Battute 1-11

Vediamo intanto le analisi delle prime undici battute. Gli autori che trattano dell'inizio del Preludio oscillano tra un'interpretazione schiettamente tonale e un'analisi modale. Cominciamo con René Leibowitz che risulta il più categorico di tutti.

La tonalità è quella di re minore (dapprima, batt. 1-11, come scala naturale, con il do bequadro). Nelle prime quattro battute i gradi fondamentali sono I-VII-V, cosa che non pone nessun problema a priori. E tuttavia in queste quattro battute noi avvertiamo un che di fantomatico, dovuto più a una successione così inconsueta dei gradi anzidetti che alla comparsa del primo grado senza la terza. L'impiego di accordi perfetti, o di accordi di settima e nona collegati secondo funzioni, per così dire, inusitate è un procedimento che ricorre più volte nella partitura. Spesso esso conferisce alla realtà delle successioni armoniche un aspetto irreali. Continuiamo l'analisi. Al diatonismo delle prime quattro battute si contrappone, alle batt. 5-6, un'armonizzazione basata sulla scala esatonale. Anche questa è una soluzione che mette in dubbio la realtà della struttura armonica. Tuttavia le funzioni tonali continuano a essere estremamente precise. Abbiamo dapprima il ritorno sul primo grado (nella partitura d'orchestra, la successione V-I è chiaramente individuabile nel movimento la1 - re1 dei violoncelli e del secondo fagotto). Ma questo primo grado appare ora come una settima di dominante secondaria con la quinta abbassata. Questa settima è seguita immediatamente da un accordo sul secondo grado reso più complesso dalla continuazione della precedente settima, in funzione di pedale. Le batt. 8-11 ci riportano a uno sviluppo del diatonismo dell'inizio, esasperato in maniera ancora più irreali: i gradi sono I-III-V-III (si insiste sulla regione del relativo maggiore). La sensazione di straniamento proviene soprattutto dall'impiego assai speciale del quinto grado, che non fa sentire la sua terza (do) perché la rimpiazza con un re in funzione di nota di passaggio. (Leibowitz 1971, pp. 901-2)

Per Leibowitz, insomma, non ci sono dubbi: abbiamo a che fare con un pezzo tonale, e la tonalità di re è minore. Nondimeno egli rileva la mancanza della terza nel primo accordo. Che cosa gli permette di decidere, allora, per il modo minore? Forse il do bequadro della batt. 2 o il si bemolle della batt. 5? Ma il si bemolle appartiene alla scala esatonale delle batt. 5-6. La cosa curiosa, in tutto questo, è che secondo Leibowitz le funzioni tonali permangono anche in un passaggio come le batt. 5-6, dove egli stesso rileva un cambiamento di scala. È invece lampante che il fa diesis rappresenta una *negazione* del "re minore" dell'inizio, e che il la bemolle è un'alterazione di un grado fondamentale, quello della dominante, della scala di re.

Leibowitz descrive gli aggregati verticali dati uno a uno (I-VII-V per le prime due battute) senza fare riferimento alla linea melodica. Integra, cioè, tutte le note nell'analisi armonica, e rinuncia a considerarne alcune come note di volta o di passaggio. Ma per la batt. 9 cambia criterio: il re — che armonicamente si potrebbe interpretare come una quarta aggiunta all'accordo

la-(do)-mi-sol — è da lui spiegato come una nota di passaggio tra il mi e il do. Qui, in altri termini, la sua descrizione armonica comincia a tener conto del movimento melodico.

Leibowitz ci dice anche che precise funzioni tonali sussistono tra le batt. 4 e 5, e dà molta importanza al movimento la1 - re1 del basso affidato ai violoncelli e al secondo fagotto, in quanto garante della successione V-I. Senonché queste sono soltanto parti d'orchestra intermedie: le note più basse di questa successione armonica (do1 - la bemolle0) sono affidate ai contrabbassi. Inoltre, egli definisce assai poco chiaramente il primo accordo della batt. 5. Considerarlo un accordo di settima di dominante con la quinta abbassata significa mischiare due cose diverse: da una parte la funzione di un accordo, ossia la sua relazione con uno o più gradi, definiti dal loro rapporto con una tonalità (per cui, ad esempio, la settima di dominante si trova sul quinto grado, o sul quinto grado di una tonalità secondaria); e, dall'altra, la pura descrizione di quello stesso accordo (per cui, ad esempio, una settima di dominante è costituita da un accordo perfetto maggiore più una settima minore). Ora, la settima di dominante in questione non soltanto si trova sul primo grado, ma contiene una quinta diminuita. È possibile parlare di dominante secondaria? Solo a patto di aspettare fino alla batt. 12 per incontrare un quarto grado!

In definitiva, la nostra discussione ci pone di fronte all'intero problema dell'interpretazione e della descrizione armonica. Tanto per fare un altro esempio: è sufficiente che l'accordo di fa sia ripetuto alle batt. 8-9 per parlare di un'insistenza sul relativo maggiore? Non si poteva individuare, alle batt. 1-2, una relazione della tonalità fondamentale con la regione del settimo grado o della dominante? Perché, allora, insistere qui sul fa maggiore? Forse perché la successione I-III-V-III è abbastanza "inusitata" da meritare una spiegazione supplementare?

Noi pensiamo, in realtà, che i criteri di analisi di Leibowitz si possano comprendere solo in funzione del suo progetto filosofico generale: mostrare che *Pelléas et Mélisande* obbedisce, a tutti i livelli, a una dialettica della realtà e dell'irrealtà. È così che si può spiegare come i gradi armonici siano precisi e le funzioni armoniche insolite, come un passaggio sia costruito sulla scala esatonale pur ricollegandosi a re minore ecc. Il punto è capire se una dimostrazione sottesa da categorie estetiche aprioristiche resiste a un esame empirico del testo musicale. E, soprattutto, se ciò che viene detto del *Pelléas* non possa essere detto di altre opere, non necessariamente appartenenti all'impressionismo musicale. Del resto Leibowitz non fa che confermare l'impressione generale dei suoi predecessori: da Laloy, che già nel 1902 parlava di «mistero senza oscurità», a van Ackere (1952, p. 31), che sulla sua scia ha parlato di ambiguità, di atmosfera da leggenda ancestrale. Tutti e due si basano sull'analisi armonica: «Questo inizio poggia su due accordi di cui il primo, con la sua quinta vuota, lascia dubbioso lo spirito — o l'orecchio — circa il problema di sapere se siamo in maggiore o in minore» (p. 31). Per Laloy il primo accordo è indefinibile ma il secondo «è nettamente un accordo di la minore. Così l'equivoco è

immediatamente dissipato e ci accorgiamo che il primo accordo, ancora presente nella nostra memoria, non poteva che appartenere anch'esso al modo minore. In tal modo il compositore sa suggerire il senso del mistero, evitando l'incomprensibilità con mezzi la cui semplicità ha del prodigioso» (Laloy 1902, pp. 117-8).

L'attenta disamina riservata alle prime due battute dimostra quanto un'analisi armonica possa dipendere dalle vedute teoriche correnti in una data epoca.

La seconda battuta produce due accordi perfetti consecutivi: uno sul re e l'altro sul do. I trattati di armonia proibiscono queste successioni, che chiamano parallele, più o meno per la stessa ragione per cui in poesia si proibisce lo iato. (*Ibid.*, p. 116)

Tutto il lavoro di Laloy tende a dimostrare che la scrittura debussiana non contraddice canoni estetici eretti a principi universali. Egli scrive:

Qui la seconda quinta non si scontra bruscamente con la prima, perché il sol è inteso unicamente come nota provvisoria: la frase non si conclude e il senso non è compiuto se non dopo che questo sol viene risolto su un la. Non c'è possibilità di dubbio. Il discorso musicale ha la sua sintassi. (*Ibid.*, pp. 116-7)

Dunque, per poter giustificare questa successione armonica non ortodossa dal punto di vista delle teorie accademiche, *si impone* che il sol sia considerato una nota di volta tra i due la, e che l'analisi armonica si fondi su considerazioni melodiche:

L'accordo di do sparisce per far posto a un accordo di terza e sesta che, se invertiamo l'ordine delle note, è di fatto l'accordo perfetto di la. Il la si trova una quinta sopra il re: è ciò che si dice la dominante del tono, posto che il re sia la tonica. *Passare dalla tonica alla dominante è un movimento naturale*⁴ tanto per l'armonia quanto per la melodia. (*Ibid.*, p. 117)

Se così non fosse, se il sol non fosse una nota di volta del la, la sovrapposizione do-mi-sol alla batt. 2 rappresenterebbe effettivamente un accordo di do maggiore. E questo significherebbe tornare ad ammettere la successione dei gradi I-VII-V indicata da Leibowitz, che Laloy ritiene incompatibile con la teoria tradizionale.

Ma, per lui, l'impressione di vaghezza e di mistero è dovuta non già a questo carattere insolito delle successioni armoniche, bensì all'assenza del do diesis come nota sensibile: non siamo veramente in re minore. Scrive Laloy:

Qui il do, ben evidente al basso, non è alterato. Una scala di re minore senza la sensibile, corrisponde al primo modo del canto gregoriano, il più grave degli otto modi principali nei quali si divideva — più varia della nostra, quanto alla teoria — la musica del Medioevo. Non è dunque un caso se questa breve frase ci suggerisce pensieri gravi. (*Ibid.*, p. 118)

Anche qui, le intenzioni di Laloy celano un'ambiguità: c'è un gioco di parole tra il *modus gravis* e i gravi pensieri. «Il primo modo è un modo minore senza sensibile (la tonica è preceduta da un tono intero), e dunque è introverso per natura. Nello stesso tempo, però, è grave e solenne, calmo e risoluto come l'affermazione luminosa della Fede profonda a cui dà voce» (D'Almendra, 1950, p. 98). Laloy va più lontano: in questa musica, «riconosciamo echi che si diffondono da secoli sotto la volta delle cattedrali e ci invitano alla rassegnazione, all'obbedienza, al perdono [...]. È forse per questo motivo che questa musica — così commovente, per noi che non abbiamo rinnegato la nostra antica liturgia — ha qualche difficoltà ad aprirsi un varco in uno spirito toccato dalla Riforma e istruito dal corale luterano» (Laloy 1902, p. 118). Decisamente, non si può comprendere una spiegazione teorica senza risalire ai suoi presupposti estetici, filosofici e ideologici.

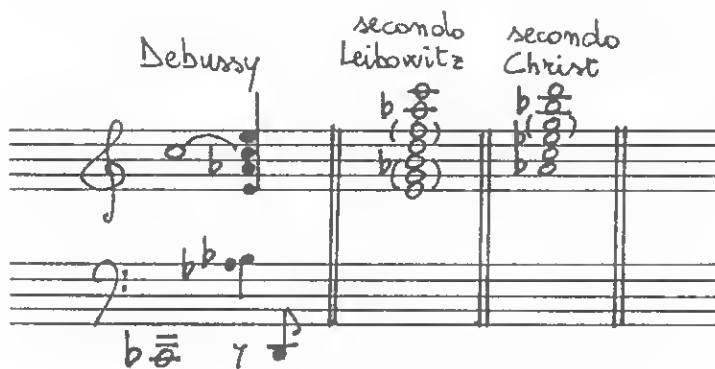
Laloy, dunque, ci distoglie da una visione tonale del Preludio. Per van Appledorn (1966) queste sue battute iniziali hanno a che fare con la scala pentatonica re-mi-sol-la-do e il primo accordo della batt. 2 è un accordo di do maggiore non meno importante di quello che abbiamo ascoltato alla batt. 1. Egli non dà esplicitamente conto di cosa lo rende «egualmente importante». Ma si può supporre che segua un duplice criterio: da un lato, questo accordo di do cade sul tempo iniziale della battuta come il primo accordo⁵; dall'altro lato, esso riveste un ruolo specifico rispetto al primo accordo della batt. 5. Peraltro quest'ultimo non è più una settima di dominante con la quinta abbassata, come per Leibowitz, ma una sesta francese (re-fa diesis-la bemolle-do) allo stato abituale di secondo rivolto. Ora, siccome i teorici si trovano generalmente d'accordo nel collocare la sesta francese sul secondo grado, bisogna far scivolare all'interno del quadro modale imperniato sul re un riferimento a un primo grado, quello che van Appledorn trova alla batt. 2, con do-mi-sol. Si direbbe dunque che l'eguale importanza attribuita a do-mi-sol e re-la-re sia motivata dai problemi di analisi della batt. 5. Ma per arrivare a questo bisogna ammettere, come fa la maggior parte dei musicologi americani quando parla di musica impressionista, uno *shifting of tonal centers*, cioè uno slittamento di centri tonali. Una teoria del genere permette di continuare a parlare di funzioni armoniche come si faceva nella musica tonale; tutto sta a vedere se per Debussy questo continua a essere pertinente.

William Christ (1967, p. 426) definisce il primo accordo di batt. 5 allo stesso modo di van Appledorn, ma senza motivare questa definizione con la funzione dell'accordo (che è quella di un secondo grado in rapporto alla tonica); d'altra parte, egli presenta l'esempio delle batt. 5-6 separatamente dalle precedenti. Tuttavia Christ classifica il secondo accordo della batt. 5 come undicesima aumentata (con il la bemolle come nota fondamentale), mentre per Leibowitz si tratta di un accordo (di tipo non specificato) che ha come nota fondamentale il mi. Peraltro entrambi rilevano che i due accordi della batt. 5 contengono tutte le note della scala esatonale.

In Leibowitz, come si è visto, l'interpretazione armonica insiste sul riferi-

mento alla tonalità: si ha la successione I-II perché occorre rivelare una successione inusitata e dunque irreali. In Christ, invece, si tratta di dimostrare che numerosi accordi peculiari al periodo impressionista possono essere definiti mediante la classica nozione della sovrapposizione di terze. Si può tuttavia discutere sulla definizione di "undicesima aumentata", che non sembra avere giustificazioni. Per Leibowitz l'accordo corrispondente ha come fondamentale il mi (secondo grado della tonalità di re) e non è meglio definito, forse perché quest'accordo di tredicesima si presenta in effetti privo della terza e della nona. Quanto a Christ, al suo accordo di undicesima non manca che una nota (il sol); inoltre il la bemolle fondamentale si trova al basso.

Es. 124



1.2.2. Battute 12-14

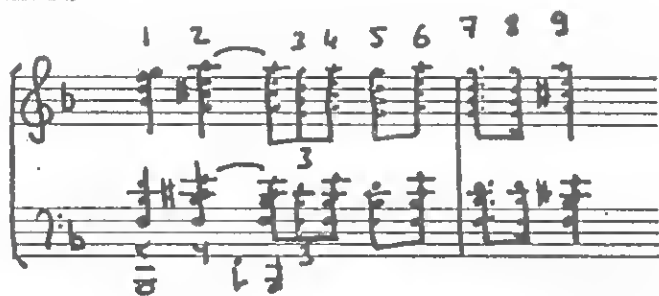
Per le batt. 12-14 Leibowitz continua imperturbabile la sua analisi in riferimento alla tonalità iniziale di re minore⁶. Così, il primo accordo della batt. 12 è un «semplice accordo di settima sul quarto grado, seguito dall'accordo sul quinto grado». Confrontiamo subito l'interpretazione di questo accordo con quella proposta da Jacques Chailley (1951, p. 61), per il quale si tratta di un accordo perfetto con una sesta aggiunta. Chailley non precisa la tonalità in cui ci troviamo, ma concorda con la concezione di Christ secondo cui l'armonia impressionista è caratterizzata da note aggiunte, particolarmente la seconda, la quarta e la sesta sopra la fondamentale (Christ 1967, p. 423). Perché due analisi così differenti? Probabilmente perché Leibowitz cerca di ricondurre gli accordi debussiani ad accordi tonali conosciuti, privilegiando un'analisi che mette in evidenza le sovrapposizioni di terze (nella fattispecie il primo rivolto dell'accordo sol - si bemolle - re - fa). Ma forse anche perché, per questa stessa ragione, egli trascura la disposizione delle note (fa - si bemolle - re - fa, con un sol sovrapposto) che è implicitamente alla base del ragionamento di Chailley.

Per Leibowitz, come si è detto, il secondo accordo della batt. 12 è un accordo sul quinto grado. Grazie al do diesis, però, rappresenta soprattutto la prima comparsa di un vero accordo di dominante in re minore (la - do diesis - mi).

Egli si preoccupa di aggiungere che l'accordo è reso più complesso dalla collocazione al basso della nona (si bemolle) e particolarmente dal prolungamento della settima dell'accordo precedente (fa) in funzione di pedale, come già s'era verificato alle batt. 5-6 (Leibowitz 1971, p. 902). Analisi ben curiosa, visto che — soccorsa in extremis da un do diesis (dopotutto siamo in re minore!) — non si esita a parlare di un accordo perfetto con una seconda e una sesta aggiunte! Questi rilievi, peraltro, non intendono affatto contrapporre l'analisi di Chailley a quella di Leibowitz. Vogliono solo dimostrare che i criteri analitici del secondo non corrispondono a un modello coerente, perché variano a seconda delle necessità contingenti.

In realtà, già nel 1951 (e proprio a proposito del secondo accordo della batt. 12) Chailley aveva preso coscienza della relatività dell'analisi armonica, in termini che ci sembrano particolarmente pertinenti.

Es. 125



Se si isola il segmento 3-4-5, l'analisi è quella classica: 3 e 5 corrispondono ad accordi formati da quattro note reali (accordi perfetti con sesta aggiunta), 4 a un accordo formato da tre note di volta. Ma nella presentazione ritmica dell'insieme, l'accordo estraneo assume la stessa importanza dell'accordo reale. Non solo, fin dall'accordo 2 la maggiore durata dell'accordo estraneo tende a invertire i valori. Lo stesso vale per il punto d'arrivo del disegno ritmico sull'accordo 9. Se si isola la cellula 7-8-9, si avrà l'impressione esattamente opposta a quella prodotta dalla cellula 3-4-5: sarà l'accordo 9 a risultare l'accordo principale. (Chailley 1951, p. 61)

La cosa più importante ci sembra qui la dipendenza dell'interpretazione di un accordo dall'importanza che esso assume in ragione della sua durata e del suo ritmo, nonché in rapporto a una segmentazione data del continuum sonoro⁷.

Leibowitz è il solo a parlare del primo accordo della batt. 14, che per lui rappresenta la risoluzione sul secondo grado dell'accordo sul quinto considerato nella battuta precedente. Avremo così un non meglio identificato accordo mi - la bemolle - si bemolle - re in cui, senza uscire da un'ottica tonale, si potrebbe anche vedere una sesta francese in re minore (considerando il la bemolle come equivalente enarmonico del sol diesis)⁸. Quest'interpretazione è tanto

più accettabile per la teoria tradizionale, in quanto il la bemolle costantemente presente alle batt. 14-17 risolve su un la naturale (batt. 18, parte dell'oboe).

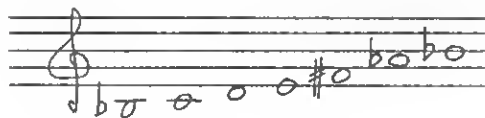
1.2.3. Battute 14-15

A proposito delle batt. 14-15, Chailley e Françoise Gervais si occupano esclusivamente di scale. Chailley si domanda:

Che senso ha questo do diesis del tema di *Mélisande*? Nella scala esatonale in questione, non abbiamo il do diesis, ma un re e un mi, che del resto sono perfettamente integrati nell'armonia. Si tratta di una pura e semplice congiunzione melodica, ed è per questo che Debussy ha scritto questa nota come do diesis e non come re bemolle. È un evento melodico, non armonico: è la terza minore che congiunge le seconde maggiori delle antiche scale pentatoniche, e che Debussy già conosceva, all'epoca, attraverso la pentafonia. Ciò spiega come questo do diesis, inteso come nota di volta, non susciti la benché minima idea di dissonanza con il re. (Chailley 1965, pp. 67-8)

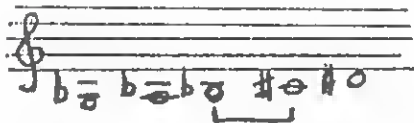
Ecco una spiegazione davvero enigmatica. Che cosa intende Chailley per «congiunzione melodica»? È chiaro che egli si propone di spiegare come mai, nella scala esatonale indicata da Françoise Gervais (1971, p. 101)

Es. 126



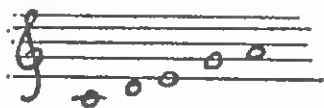
manchi il do naturale, che avrebbe dovuto farne parte. Un do naturale, infatti, riempirebbe l'intervallo si bemolle-do diesis e non ci può essere nulla fra queste due note perché, secondo lui, Debussy si è rifatto alla scala pentatonica. La «congiunzione melodica» deriva forse dalla possibilità di scrivere detta scala nel modo che segue?

Es. 127



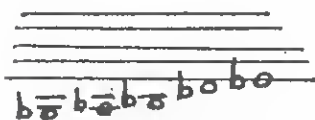
Ma in tal caso l'intervallo non è più una terza minore, bensì una seconda aumentata. Per trovare la terza minore bisognerebbe scrivere diversamente la scala pentatonica in questione:

Es. 128



oppure

Es. 129



Così facendo, tuttavia, non si comprenderebbe più perché Debussy ha scritto *do diesis* anziché *re bemolle*. E ciò si comprende ancor meno guardando la partitura orchestrale, perché qui, contrariamente allo spartito per canto e pianoforte, Debussy scrive *re bemolle* e non *do diesis*.

1.2.4. Conclusioni sull'armonia

La prima considerazione che s'impone, dopo la ricognizione di queste diverse analisi, riguarda la variabilità dei criteri d'interpretazione armonica seguiti dai loro autori, e soprattutto l'incoerenza con cui tali criteri vengono applicati da uno stesso studioso. Le ragioni di ciò sono molteplici. In primo luogo c'è il fatto che si è pochissimo consapevoli della differenza tra la funzione di un accordo e la sua descrizione. In secondo luogo, ogni autore tende a costruire la sua analisi prendendo le mosse da schemi teorici acquisiti, formulati da questo o quel trattato. Questo atteggiamento non crea problemi finché si tratta di analizzare il repertorio classico, lì dove si suppone che gli enunciati teorici giustificino la pratica compositiva di un musicista (convinzione peraltro inesatta: Karl Philipp Emanuel Bach dichiarava di autorizzare i posteri a escludere che il sistema armonico del padre dovesse alcunché a Rameau). Ma con Debussy, che si proponeva di *noyer le ton* (annegare la tonalità)⁹, un'impostazione analoga si rivela equivoca. Essa dimostra come — a meno di non disporre di sicure prove storico-filologiche che il sistema musicale di un compositore dipende da una determinata teoria — l'analisi armonica di un testo musicale sia un modello astratto che ha (o non ha) una sua coerenza interna. Questa constatazione ne implica un'altra, non meno importante. È noto che Debussy si faceva beffe dell'analisi delle sue opere, e volerle riportare al sistema tonale è, alla luce delle sue stesse dichiarazioni, un non senso. È fin troppo evidente come certe successioni accordali siano originate dal movimento delle mani sulla tastiera del pianoforte. Ma, se una descrizione non può pretendere di recuperare illusionisticamente le intenzioni dell'autore, se esiste uno scarto tra le teorie e la pratica compositiva di una data epoca, quali sono le finalità dell'ana-

lisi armonica? È questa la domanda a cui cercheremo di rispondere dopo aver esaminato l'analisi di Ruwet.

1.3. *L'orchestrazione*

Si tratta senz'altro del punto più debole delle analisi del Preludio. E gli ultimi studi non potranno certo apportarvi le rapide miglie che hanno fatto registrare per gli altri parametri. Citeremo solamente un passo di Maurice Emmanuel, ma le osservazioni di van Ackere sull'argomento (1952, pp. 31-3) meriterebbero indubbiamente osservazioni analoghe:

È un diletto ascoltare i violoncelli divisi che intrecciano la loro malinconica melopea con i contrabbassi parimenti divisi. E quando, sul battere della seconda battuta, le voci gravi dei tre fagotti intonano in una sonorità dolcissima un accordo perfetto di do maggiore, l'effetto è sorprendente. In questa sorta di frontespizio a mezze tinte, compaiono anche quei rulli di timpani quasi impercettibili ai quali Debussy conferisce una potenza drammatica, prospettandoci quasi come una subdola minaccia (batt. 5-7). Alla batt. 7 udiamo addirittura i timpani monologare in lontananza, finché i violoncelli divisi a quattro ripetono con le viole il tema iniziale armonizzato con un rosario di quinte consecutive — oggi proibite, ma usate qui come in un vecchio discanto — che danno alla melodia un aspetto nuovo e antico insieme [...]. (Emmanuel 1926, p. 137)

Quali le caratteristiche di questa analisi orchestrale? Noi ne distinguiamo due: il fatto che l'autore descriva l'intervento dei differenti strumenti, parafrasando la partitura, traducendola in linguaggio verbale; e il fatto che tale descrizione si arricchisca di un commento letterario sugli effetti della strumentazione, dove l'autore esprime impressioni emotive e affettive più o meno condivisibili, mettendoci a parte dei significati drammatici e psicologici da lui colti nell'orchestrazione. Di fatto, ci si prospetta qui l'intero problema della semantica.

1.4. *I motivi*

Per "motivo", i nostri autori intendono segmenti melodici che caratterizzano personaggi o sentimenti, alla maniera dei *Leitmotive* di Wagner (Emmanuel 1926, pp. 132-7; van Ackere 1952, pp. 22-3; van Appledorn 1958, p. 29). Da un punto di vista metodologico, il problema centrale è sapere come questi motivi sono stati segmentati, cioè isolati dal loro contesto e identificati.

Sotto questo aspetto, gli autori citati si dividono in due gruppi. Per Maurice Emmanuel, l'analisi dei motivi trova una giustificazione nella loro funzione drammatica e psicologica: siamo in un'opera teatrale, quindi la musica mantiene stretti rapporti con il testo e l'azione. Invece in van Ackere e van Appledorn questo aspetto, quando pure è presente, è metodologicamente secondario: i motivi sembrano essere identificati in base a criteri formali. Scrive Emmanuel:

Ecco dapprima questo tema liminare, che l'armonizzazione colora di modalità antica:

Es. 130

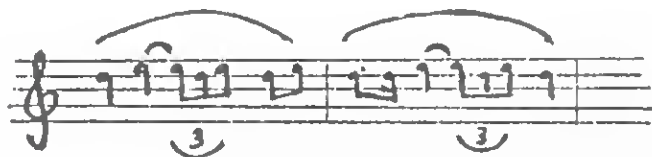
I



Non tradisce forse le intenzioni del compositore chi attribuisce a questa corta melopea la funzione di segno? Essa non rappresenta niente e nessuno: esprime qualcosa di generale e di astratto. Servirà di entrata a Golaud; si trasformerà nel corso della scena e riapparirà nel successivo interludio, incorniciando il primo quadro in maniera perfettamente asimmetrica. Il secondo motivo:

Es. 131

II



ha un ritmo incerto e come barcollante. La sua forma sembra adattarsi al senso delle parole che lo accompagnano: «Je crois que je me suis perdu moi-même, et mes chiens ne me retrouvent plus» [«... Credo di essermi perduto anch'io ... I miei cani non mi ritrovano più...»] (numero 4 della partitura). Leggermente modificato nelle durate, sottolineerà per la seconda volta l'incertezza del cacciatore (numero 17): «Je chassais dans la forêt, je poursuivais un sanglier, je me suis trompé de chemin [...]» [«Cacciavo nella foresta. Inseguivo un cinghiale. Ho sbagliato strada ...»]. E avrà un ruolo rilevante in diversi interludi, risultando essenziale nella scena in cui si vede una nave prendere il largo. Dove va quella nave? Il tema II è forse un simbolo di quest'altra incertezza? Scopriremo in seguito che è proprio il tema di Golaud. Ma è anche quello che manifesta l'inquietudine, l'angoscia del personaggio. Per quanto sia azzardato sondare le intenzioni dell'autore, sembra evidente che Debussy ha conferito a questo tema funzioni molteplici. (Emmanuel 1926, pp. 146-7)

È chiaro: i motivi sono identificati sulla base di un contrasto musicale che non è caratterizzato esplicitamente (il famoso “senso musicale” in nome del quale si possono dire tante cose). Ciò che interessa a Emmanuel è il legame con il contenuto drammatico, ed è in funzione di tale legame che procede all'identificazione dei motivi. Peraltro egli si preoccupa di sottolineare che Debussy non ha mai suggerito direttamente le “chiavi di lettura” dei motivi in questione, e presenta la propria classificazione dei tredici motivi di tutta l'opera come un'interpretazione personale (p. 135): la denominazione del motivo

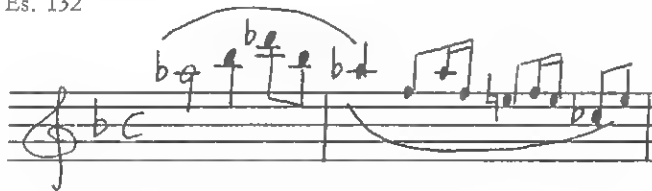
I, “Il tempo che fu...” è messa tra parentesi, allo scopo di sottolinearne il carattere arduamente ipotetico. La preoccupazione formale non è assente, ma serve di giustificazione alla caratterizzazione semantica:

Il motivo di *Mélisande* (III), il più usato nell'opera, subisce trasformazioni che non hanno niente in comune con quelle scomposizioni a fini drammatici che ricorrono in parecchie opere moderne, e che consistono nell'utilizzazione, non sempre musicalissima, degli elementi melodici e ritmici di una formula iniziale [...]. Il motivo di Golaud è essenzialmente ritmico e, oscillando tra due suoni contigui, sembra esprimere l'incertezza, l'irrisolutezza del personaggio ovvero la forza indefinibile che ne condiziona il destino. (*Ibid.*, pp. 135-6)

Questa ricerca di una corrispondenza tra significante e significato musicale emerge anche in van Ackere:

Come quello di Golaud, [il tema di *Mélisande*] attraverserà l'intero dramma sotto forme perennemente mutevoli.

Es. 132



Esso consta di un motivo in senso proprio, nella cui scia viene un arabesco fluente e grazioso come la chioma di *Mélisande*, subito ripreso dal clarinetto. Questo tema — come quello di Golaud e, più oltre quello di *Pelléas* — inizia con un intervallo di seconda. Ed ecco i temi di Golaud e di *Mélisande* intrecciarsi così come sta per accadere ai loro destini. Tuttavia quello di Golaud subisce già una trasformazione: mentre gli archi lo espongono seguendo una curva ascendente, fagotti e contrabbassi lo delineano in senso inverso. Non è questo un segno della lacerazione dell'animo di Golaud che alla fine dell'ultimo atto non cesserà di domandarsi se *Mélisande* ha amato *Pelléas* ed è stata colpevole? (van Ackere 1952, pp. 32-3)

Rispetto a Emmanuel c'è di nuovo, in van Ackere, che le considerazioni di ordine puramente musicale sono altrettanto fondamentali della caratterizzazione semantica (psicologica e drammatica), che resta importante poiché per lui si tratta pur sempre di analizzare un lavoro operistico.

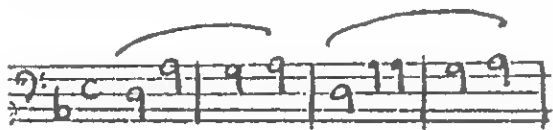
Una delle tecniche più frequenti nel *Pelléas* è quella della ripetizione. Un periodo più o meno lungo viene ripetuto, ma con qualche variante (per esempio con un'altra orchestrazione o con altri timbri). Talora lo si traspone a un certo intervallo o in un'altra tonalità, ovvero se ne modifica il modo o il registro; talaltra sono l'intensità

dinamica o l'andamento a essere modificati. Procedendo in questo modo si crea un'atmosfera omogenea evitando al tempo stesso la monotonia. (*Ibid.*, p. 27)

Qui il musicologo menziona per la prima volta quella fondamentale caratteristica stilistica della musica debussiana che è alla base dell'analisi di Ruwet. Va sottolineato come, a differenza di Schaeffner, e allo stesso modo di Ruwet, van Ackere metta subito in evidenza che la ripetizione non è mai letterale.

L'identificazione dei motivi proposta da van Appledorn è particolarmente interessante. Infatti riproduce quella che è certamente una delle prime analisi del *Pelléas*: l'analisi di Lawrence Gilman che Schirmer pubblicò negli Stati Uniti nel 1907, cinque anni dopo la prima francese e circa vent'anni prima di quella americana, avvenuta a Chicago. Un'identificazione differente comporta tutt'altra segmentazione¹⁰:

Es. 133. I. La Foresta.



Es. 134. II. Il Destino.



Es. 135. III. Mélisande.



Es. 136. IV. Ingenuità di Mélisande.



Qui i motivi sono quattro, laddove per Emmanuel erano solo tre. In effetti per lui il tema di Mélisande va dalla batt. 14 alla 17 (Emmanuel 1926, p. 146) e, in più, è solo un tema tronco: «Per ora il periodo è soltanto abbozzato: si svilupperà compiutamente all'ingresso, ch'esso preannuncia, della giovane sposa

mali e il testo letterario nell'arco dell'intera opera, nonché in base a un approccio sperimentale. Notiamo di sfuggita che una preliminare segmentazione formale permetterebbe a uno psicologo della musica come Robert Francès di superare in parte una delle sue aporie metodologiche: la somministrazione di artefatti, ossia di unità musicali arbitrariamente sezionate, alle proprie "cavie".

3. Solo l'unione di queste due operazioni — la segmentazione su base formale e l'indagine semantica su base sperimentale — permetterà di risolvere uno dei grossi problemi dell'impostazione funzionale in musicologia: la correlazione tra forma e significato.

1.5. *Il ritmo*

Tre dei nostri autori si interessano al ritmo del Preludio: Maurice Emmanuel, D'Almendra (che si rifà a Emmanuel)¹¹, e Françoise Gervais.

Per quest'ultima (1971, p. 124) e per Emmanuel caratteristica del Preludio è la varietà ritmica:

— varietà dei valori notali per la Gervais, che ne conta otto nelle prime sette battute:

Es. 138





— varietà delle figurazioni ritmiche (otto in ventidue battute) per Emmanuel, che in questa ricerca di varietà intravede una predilezione per la canzone popolare e quindi un atteggiamento polemico di Debussy verso la routine dei professionisti della musica.

La descrizione di queste figurazioni ritmiche merita un esame attento, perché pone il problema globale dei criteri della segmentazione lineare. Scrive Emmanuel: «Nel breve preludio del primo atto, la successione dei temi I, II, III genera otto cambiamenti di figurazioni ritmiche in 22 battute»¹²:

Es. 139

(1)	Tema I 	(2)	Tema II 	(3)	Tema I
(4)	Tema II 	(5)	Tema III 	(6)	Tema III
(7)	Tema II 	(8)			

Le figurazioni di Emmanuel (che abbiamo numerato nell'es. 139 da 1 a 8) sono dunque definite in funzione della successione dei temi. Se però guardiamo la prima (), ci accorgiamo che essa non rappresenta affatto il complesso del tema I, così come è definito da Emmanuel a p. 145, dove comprende quattro battute più una semiminima. Ciò vale anche per il tema II: perché Emmanuel tralascia la batt. 6 ()? Quanto al tema III (batt. 14-17, secondo la segmentazione di p. 146), egli considera solo le battute 14 e 16. Ciò significa che non è la concatenazione dei temi a differenziare le figurazioni 5 e 6. Infine, la figura 8 non costituisce un tema, ma segue la breve ripresa del tema II alla batt. 20.

All'incoerenza dei criteri di segmentazione si aggiunge l'ambiguità della nozione di cambiamento, che implicherebbe otto figurazioni effettivamente differenti. Qui, però, non abbiamo nulla di tutto ciò, essendo identiche, da un lato, le figurazioni 1 e 3 e, dall'altro, le figurazioni 2, 4 e 7. A rigor di termini, insomma, possiamo identificare soltanto cinque figurazioni ritmiche *in base a quanto rilevato da Emmanuel*.

È questo un esempio particolarmente sensazionale di certo atteggiamento "impressionistico" dell'analisi musicale tradizionale. Basandosi sulla segmentazione motivica senza però effettuarla, essa non prende in considerazione la globalità della realtà musicale da analizzare. Eppure, stavolta una classificazione esaustiva delle figurazioni ritmiche era perfettamente possibile, e avrebbe aperto la strada a un'analisi della struttura ritmica del Preludio, nonché della sua stessa totalità. Vedremo ora come il metodo di Ruwet permetta di rimediare a questa carenza.

2. Verifica dell'analisi del Preludio del Pelléas proposta da Ruwet¹³

Es. 140. Segmentazione del Preludio del *Pelléas* effettuata da Ruwet (i numeri tra parentesi corrispondono alle battute).

1.(1-7)	1.1(1-6)	1.11(1-4)	1.111(1-2)	<i>a</i>
			1.112(3-4)	<i>a'</i>
		1.12(5-6)	1.121(5)	<i>b</i>
			1.122(6)	<i>b'</i>
	1.2(7)			<i>c</i>
2.(8-17)	2.1(8-13)	2.11(8-11)	2.111(8-9)	<i>a</i> ¹
			2.112(10-11)	<i>a'</i> ¹
		2.12(12-13)	2.121(12)	<i>b</i> ¹
			2.122(13)	<i>b'</i> ¹
	2.2(14-17)	2.21(14-15)	2.211(14)	<i>d</i>
			2.212(15)	<i>d</i>
		2.22(16-17)		<i>e</i>
3.(18-23)	3.1(18-20)	3.11(18-19)	3.111(18)	<i>f</i>
			3.112(19)	<i>f'</i>
		3.12(20)		<i>g</i>
	3.2(21-23)	3.21(21-22)	3.211(21)	<i>h</i>
			3.212(22)	<i>h</i>
		3.22(23)		<i>i</i>

2.1. Principi analitici

Anche solo a guardarne la prima pagina, l'analisi del Preludio del *Pelléas* proposta da Ruwet colpisce per il fatto di prendere in esame la totalità del pezzo. Infatti egli si propone di scomporlo, come si è detto, dall'alto verso il basso, cioè partendo dal testo musicale nella sua interezza fino a raggiungerne le minime unità costitutive. Questa analisi del Preludio non rappresenterà forse l'esempio più convincente del procedimento semiologico della segmentazione (un tale esempio è compreso semmai in *Méthodes d'analyse en musicologie* apparso quattro anni dopo, nel 1966)¹⁴. Da un lato, però, l'articolo su Debussy è il primo a tracciare una serie di criteri analitici espliciti, come noterà lo stesso Ruwet nell'articolo successivo (Ruwet 1972, trad. it. 1983, p. 92 nota 2); dall'altro lato, i principi da lui stabiliti nel 1966 possono essere legittimamente utilizzati per verificare la coerenza della sua analisi del Preludio: sarà un modo per ricapitolare l'insieme delle sue proposte metodologiche.

Stabiliamo per principio — scrive Ruwet — di fissare «una “grande divisione” ogni volta che riappare un motivo melodico già presentato prima (senza tuttavia tener conto delle duplicazioni considerate come costituenti un tutto)» (*ibid.*, p. 76). Si tratta d'un principio generale che rappresenta l'asse portante della sua indagine (*ibid.*, p. 97):

Partirò dalla constatazione empirica dell'enorme importanza che ha, in musica, a tutti i livelli, la ripetizione, e tenterò di sviluppare un'idea proposta da Gilbert Rouget:

«Certi frammenti sono ripetuti, altri non lo sono; sulla ripetizione appunto — o sull'assenza di ripetizione — è fondata la nostra segmentazione. Quando un seguito di note è annunciato a due o più riprese, con o senza varianti, esso viene considerato come un'unità. Come corollario, un seguito di note enunciato una sola volta, quali che siano la sua lunghezza e il numero apparente delle sue articolazioni (specialmente i silenzi), è considerato anch'esso come un'unità [...]» (Rouget, 1961, p. 41).

Ruwet prosegue chiedendosi in che senso si possa parlare di identità, visto che ci sono segmenti ripetuti integralmente e altri dove la ripetizione riguarda soltanto un parametro musicale:

Le identità di altezza e di durata sono considerate *insieme*, almeno all'inizio: saranno considerati identici soltanto i segmenti che lo sono tanto secondo le altezze quanto secondo le durate. A uno stadio successivo della procedura, le due dimensioni potranno essere dissociate, dando luogo a unità che, prospettandosi come identiche ad altre soltanto da un unico punto di vista, saranno considerate come loro trasformazioni (o varianti). (*Ibid.*, p. 98)

Se in due unità musicali il ritmo resta lo stesso ma cambia la melodia, le due unità saranno in rapporto di trasformazione melodica. Se è la melodia a restare identica, la trasformazione sarà ritmica. Va da sé che due unità potranno essere contemporaneamente collegate da trasformazioni ritmiche e melodiche.

2.2. Segmentazione del Preludio

Riprendiamo dunque l'analisi del Preludio. Ruwet comincia con l'isolare le prime sei battute, per via della cesura rappresentata dalla batt. 7. Visto che la segmentazione si basa sulla sola linea melodica (altezze e durate), questo criterio può essere assimilato al criterio b_1 : la pausa¹⁵. Un criterio più sicuro, procedendo dall'alto verso il basso, è dato dalla possibilità di considerare le batt. 1-6 e 8-13 identiche sotto il solo profilo ritmico (con l'eccezione dell'ultimo tempo della batt. 13) (criterio d_1). Applicando rigorosamente il criterio della ripetizione letterale (criterio a), si rileverebbero unità di livello inferiore, diciamo di livello II, corrispondenti alla terza colonna della tabella di Ruwet: batt. 1-4 e 8-11 identiche. Al livello più basso (che in seguito riconosceremo come livello IV) la batt. 3 è il risultato di una trasformazione ritmica della batt. 1, così come la batt. 6 lo è della batt. 5. I segmenti derivanti da processi di trasformazione sono rappresentati, in Ruwet, dalla stessa lettera dell'alfabeto associata al segmento da cui traggono origine, ma con l'aggiunta di un apostrofo. Tuttavia possiamo già osservare come tale codificazione non chiarisca il tipo di trasformazione: il rapporto di a con a' non è uguale a quello di b con b' .

La prima duplicazione letterale Ruwet la riscontra nelle batt. 14-15, dove individua d grazie all'applicazione rigorosa del criterio a. Sorprendentemente, però, egli considera le successive batt. 16 e 17 come una sola unità, come «un lungo motivo melodico, non raddoppiato» (*ibid.*, p. 82). È vero che egli aggiunge: «Più esattamente, la batt. 17 può essere considerata come una variante melodica della batt. 16: essa è la sua duplicazione soltanto da un punto di vista armonico» (*ibid.*, p. 82). Ma la coerenza di Ruwet con se stesso, ossia con la scelta di basarsi sulla ripetizione della linea melodica, non toglie che la batt. 17 possa considerarsi come il risultato di una duplice trasformazione melodica e ritmica¹⁶.

Come vengono segmentate da Ruwet le ultime sei battute? Nell'esempio 140 le batt. 18-19 formano un tutto unico, poi c'è la batt. 20, infine il gruppo 21-22 e la batt. 23. Il commento di Ruwet (*ibid.*, pp. 83-4) è più sfumato di tale segmentazione, e mette in luce un fatto che è verosimilmente costante nell'analisi musicale tassonomica: l'impossibilità di rappresentare un pezzo come uno schema unico (*ibid.*, pp. 112 e 119). In effetti, le batt. 18-19 sono identiche dal punto di vista ritmico (vi ritroviamo il motivo ritmico della batt. 16) ma Debussy fa contemporaneamente sentire al basso una nuova trasformazione melodica (per trasposizione) del motivo b di batt. 5, motivo che peraltro si ripresenta alla batt. 20 nella forma melodica della batt. 12. Infine la batt. 21 è duplicata dalla battuta successiva, mentre la batt. 23 è una sua trasformazione melodica (per questa ragione, andrebbe indicata con b' anziché con i).

Attenendosi dunque al criterio iniziale (segmentazione sulla base di duplicazioni e trasformazioni della linea melodica), si otterrà la segmentazione che segue (T sta per "trasformazione"):

Es. 141

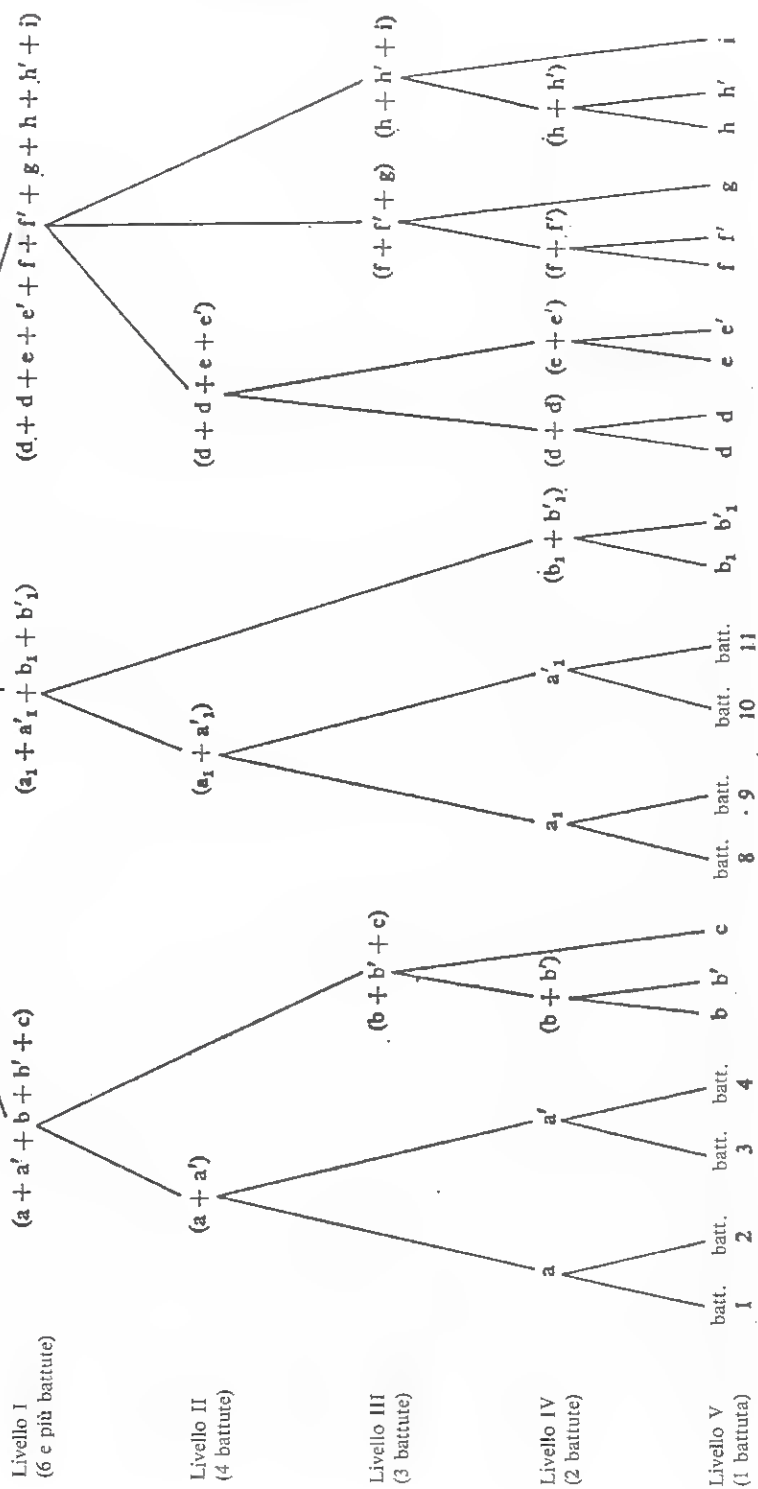
18	$f \frac{(T \text{ di } e)}{(T \text{ di } b)}$	19	$f' \frac{(T \text{ di } e)}{(T \text{ di } b')}$	20	$g(T \text{ di } b)$
21	h	22	h	23	$i(T \text{ di } h)$

Pertanto l'ambiguità della segmentazione appare solo ove si ricorra a criteri non circoscritti alla linea melodica. Così la batt. 20 può essere unificata alle batt. 21-23 (dato che in tutte e quattro la melodia è sostenuta da accordi), ma può anche esserlo alle sole batt. 21-22, basandosi tutte e tre su una scala modale (con il si naturale).

Accogliendo le precisazioni appena suggerite per le batt. 16 e 17 (*e*, *e'*) e per le batt. 20 (*g* come trasformazione di *b*) e 23 (*i* come trasformazione di *h*), è possibile fornire un quadro d'insieme del Preludio in forma di diagramma ad albero (v. es. 142). Ci aiuta in questo un altro principio formulato da Ruwet nell'articolo del 1966: la gerarchia dei livelli, che permette di ordinare le fasi analitiche. Procedendo dall'alto verso il basso, si segmentano unità di lunghezza sempre più ridotta e si assegnano allo stesso livello le unità che hanno la stessa lunghezza. Sotto questo aspetto, è dubbio che l'es. 140 sia assolutamente coerente, dato che nella seconda colonna troviamo un'unità 1.1 di sei battute e un'unità 1.2 di una, mentre le unità 3.12 (batt. 20) o 3.22 (batt. 23) figurano nella terza colonna.

In base al criterio *b*, il gruppo delle batt. 1-2 può essere suddiviso in due unità di una battuta ciascuna, nel senso che il segmento *a* può essere suddiviso in due unità minori, della stessa lunghezza delle altre unità identificate. «Ricorrendo all'equivalenza delle durate dei segmenti», osserva Ruwet, «noi non facciamo altro che applicare il principio di ripetizione a un livello più astratto» (*ibid.*, p. 99). D'altra parte, se egli determina un rapporto di trasformazione tra le batt. 21-23 e 1-6 (*ibid.*, p. 84, C.1.a), è proprio grazie a tale principio. Così la batt. 3 appare come una trasformazione della batt. 1 e la batt. 4 come una ripetizione della batt. 2.

Proponiamo quindi di introdurre un nuovo criterio per la determinazione delle unità di due battute. Esso è già implicito nell'esempio 140, dove le unità *a* e *a'* vengono raggruppate nell'unità 1.11 in quanto l'unità *a* è immediatamente seguita dalla sua trasformazione *a'*. Da questo punto di vista anche *b* e *b'* rappresentano a loro volta un'unità, ma essa non appartiene allo stesso livello di *a* + *a'*. Passando alle unità di tre battute, l'aver osservato che *g* è una trasformazione del *b* contenuto in *f*, così come *i* lo è di *h*, permette di identificare i gruppi formati, da un lato, da (*ff' g*) e, dall'altro, da (*h b' i*) (v. nell'es. 140 le unità 3.1 e 3.2, corrispondenti alle batt. 18-20 e 21-23). Quanto alle unità di quattro battute, *d* ed *e* possono essere unificate sia tenendo conto delle ragioni addotte da Ruwet (*ibid.*, pp. 82-3: pedale di si bemolle, ritorno del



la bemolle, ritmo due volte più veloce alla batt. 16), sia ricorrendo a una giustificazione più formale. Infatti, confrontate con $(a + a')$, $(b + b' + c)$, $(f + f' + g)$ e $(b + b' + i)$, le unità $(d + d)$ e $(e + e')$ possono definirsi un "resto" della stessa lunghezza di $(a + a')$ (criterio b).

Non intendiamo certo rimproverare a Ruwet il fatto che i suoi criteri di segmentazione non sono sempre espliciti, o che il suo quadro d'insieme è ambiguo. Al contrario, ci siamo adoperati di dimostrare che, una volta integrata con le importanti acquisizioni dell'articolo del 1966, la sua analisi del Preludio è l'unica a fornire un'immagine globale del pezzo.

Il nostro diagramma ad albero mette in evidenza una notevole regolarità nella distribuzione dei gruppi di unità. Se si prende la prima unità del I livello $(a + a' + b + b' + c)$, essa si suddivide in un'unità di quattro battute $(a + a')$, due unità di due battute $(b + b')$ e una unità di una battuta (c) . Lo stesso rapporto

$x + \frac{x}{2} + \frac{x}{4}$ si ritrova nella seconda unità del I livello $(a_1 + a'_1 + b_1 + b'_1)$ e nelle due unità del III livello $(f + f' + g)$ e $(b + b' + i)$ ¹⁷. Ciò attesta, nella costruzione del pezzo, una sottigliezza degna di nota: il fatto, cioè, che la successione di unità di lunghezza disuguale (prima 13 battute composte da un gruppo di 7 e da un altro di 6, poi un gruppo di 4 battute, infine due gruppi di 3 battute al cui interno è riconoscibile una segmentazione in 2 battute più una) obbedisce a una logica definibile. Una logica che ci permette di toccare con mano un aspetto ricorrente anche in altri pezzi di Debussy, di fornirne una descrizione esplicita e di porre la premessa per un'ulteriore caratterizzazione stilistica di una parte assai vasta della sua produzione.

Riprenderemo adesso l'analisi dei diversi aspetti del Preludio discussi da altri studiosi, per mostrare particolareggiatamente ciò che Ruwet ha innovato (o non innovato) nei loro confronti.

2.3. I motivi

Negli autori che abbiamo passato in rassegna nel paragrafo 1, la segmentazione dei motivi (non la loro identificazione, di cui Ruwet non si occupa affatto) coincide pressappoco con quella appena esaminata: il tema I ("La foresta" o "Il tempo che fu") corrisponde all'unità $a + a'$ e il tema II ("Golaud" o "Il destino") all'unità $b + b'$. Le cose cambiano con il tema III ("Mélisande"). Ricordiamo che per Emmanuel questo tema va dalla batt. 14 alla 17, mentre in van Appledorn, che si rifà a Gilman, le batt. 14-15 (fino alla bemolle di batt. 16) costituiscono il tema di Mélisande propriamente detto e le batt. 16-17 quello dell'"Ingenuità di Mélisande". L'analisi di Ruwet permette di giustificare questa esitazione: $(d + d)$ si distingue da $(e + e')$ dal punto di vista melodico, ma le due unità sono tutt'altro che prive di legami: si pensi all'accelerazione ritmica, al pedale di si bemolle, alla bemolle come nota-cardine e (fattore che però Ruwet non considera) ai tremoli degli archi.

2.4. *Il ritmo*

La segmentazione del Preludio permette di confrontare tutte le unità dal punto di vista ritmico. Utilizzeremo a tal fine il modello di presentazione grafica proposto da Ruwet nell'articolo del 1966. Scriveremo, cioè, le unità identiche o apparentate le une sotto le altre, lasciando però degli spazi bianchi in modo che, procedendo da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, si possa leggere il pezzo nella sua interezza.

Una tabella siffatta (es. 143) permette di individuare immediatamente i rapporti trasformativi tra le unità ritmiche. Ruwet li segnala quasi tutti:

1. Batt. 1 e 3: la duplicazione è variata ritmicamente nella seconda metà della batt. 3 (p. 81).

2. Batt. 1-4 e 5-6: il ritmo è due volte più veloce (p. 81).

3. Batt. 5 e 6: la variante ritmica incide sul primo e sul quarto tempo (p. 81).

4. Batt. 7: Ruwet fa leva su questa battuta sui generis per mostrare che, distribuzionalmente, le batt. 14-19 stanno alle batt. 8-13 come la batt. 7 sta alle batt. 1-6 (pp. 81-2).

5. Batt. 14-15 e 16: la velocità del ritmo è raddoppiata (pp. 82-3).

A queste osservazioni si può aggiungere che:

1. Salvo che alle batt. 6 e 17, le unità della seconda e terza colonna terminano con due crome. Peraltro la batt. 13 è una trasformazione della batt. 6, e la batt. 17 lo è della 16.

2. I valori ritmici utilizzati in ciascuna colonna sono sempre più brevi via via che si procede da sinistra a destra: nella prima colonna abbiamo semiminime e minime; nella seconda, semiminime, crome, crome puntate, terzine di crome; nella terza, gli stessi valori (salvo la croma puntata) più le semicrome. Né si può fare a meno di notare che la batt. 17 termina con otto semicrome proprio prima della ripresa dell'unità *b*.

3. La segmentazione delle batt. 20 e 21 potrebbe sembrare discutibile. Il fatto è che nello spartito per canto e pianoforte la batt. 21 risulta simile (per duplicazione) alla batt. 22, essendo fraseggiata allo stesso modo. Invece nella partitura d'orchestra la legatura espressiva della batt. 20 si estende al primo quarto della batt. 21. L'unità *g* comprende dunque cinque tempi.

L'analisi ritmica di Emmanuel parlava di otto cambiamenti delle figurazioni ritmiche. In realtà l'es. 143 permette di constatare come le trasformazioni ritmiche partano da unità di base che hanno poco in comune con le cinque figurazioni segnalate da Emmanuel.

2.5. *Le trasformazioni melodiche*

In base allo stesso principio paradigmatico, è possibile inventariare tutte le trasformazioni di tipo esclusivamente melodico, a cui sono soggette le unità segmentate nel paragrafo 2.2.

L'es. 144 mostra le trasformazioni che collegano coppie di unità e l'es. 145 le elenca. T_m sta per "trasformazione melodica", T_i per "trasformazione per trasposizione", T^8 o T^{12} per "trasposizione all'ottava" o "alla dodicesima"¹⁸,

Es. 143

1 d d |
 2 d d |
 3 d d |
 4 d d |

5 ת ת ת ת |
 6 ת ת ת ת | 7 0

8 d d |
 9 d d |
 10 d d |
 11 d d |

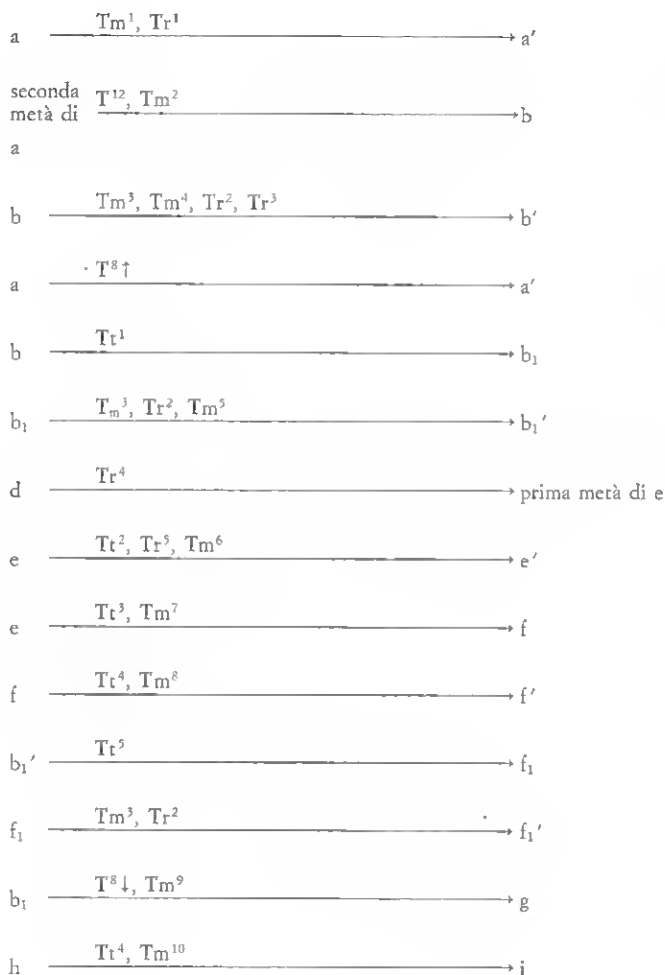
12 ת ת ת ת |
 13 ת ת ת ת |

14 d ת ת |
 15 d ת ת |
 16 ת ת ת ת |
 17 ת ת ת ת |
 18 ת ת ת ת |
 19 ת ת ת ת |

20 ת ת ת ת |
 21 d d |
 22 d d |
 23 d d |

T_r per “trasformazione ritmica”. I simboli f_1 e f'_1 indicano i motivi che si contrappongono alle batt. 18-19.

Es. 144



Es. 145

- Tm^1 : seconda nota raddoppiata
 Tm^2 : schema ripetuto tre volte
 Tm^3 : prima nota raddoppiata
 Tm^4 : soppressione della seconda nota
 Tm^5 : terzo sol-la → sol-si bemolle



Tm^7 : 3^e magg. → 3^e min.; la prima 2^a magg. → 3^a min.

Tm^8 : la prima 3^a min → 2^a magg.

Tm^9 : terzo sol-la → si-do

Tm^{10} : 3^a min. → 3^a magg.

Tt^1 : 4^a giusta ↑

Tt^2 : 6^a magg. ↓

Tt^3 : 5^a aum. ↑

Tt^4 : 7^a min. ↓

Tt^5 : 3^a min. ↓

Tr^1 : seconda →

Tr^2 : prima →

Tr^3 : →

Tr^4 : →

Tr^5 : le ultime 3 →

2.6. Orchestrazione

L'es. 146 mette in evidenza una correlazione tra la strumentazione e la segmentazione delle unità su base ritmica e melodica. Essa mostra come, variando il timbro orchestrale, Debussy introduca sottili distinzioni tra unità considerate identiche sotto altri profili. Ci occuperemo dell'importanza delle trasformazioni timbriche nel paragrafo seguente.

2.7. Fattori di affinità e di differenziazione tra le unità

Gli esempi precedenti permettono di constatare, come fa Ruwet a conclusione della sua analisi, che la duplicazione non è un procedimento compositivo di tipo meccanico (*ibid.*, p. 85). Due unità apparentemente identiche possono risultare variate nei particolari e, viceversa, due unità (o due gruppi di unità) apparentemente dissimili possono essere associate da elementi comuni.

1. Relazioni tra $(a + a')$ e $(b + b')$: come nota Ruwet (*ibid.*, p. 81), il motivo a semibreve re2 - mi2 - re2 - mi2 diventa il motivo principale alla batt. 5.

2. Relazioni tra $(b + b')$ e c : per Ruwet il rullo di timpani alla batt. 7, suc-


cessivo alle duplicazioni consecutive di a e b , crea un'asimmetria. Né va dimenticato che questo rullo è presente fin dalla batt. 5. Un procedimento frequente nel Preludio consiste appunto nel celare un elemento e "rivelarlo" in un secondo tempo: esso emerge in tutta evidenza al venir meno dell'elemento con cui era precedentemente combinato (cfr., più oltre, 4c).

3. Relazioni tra a , a_1 e a'_1 : in a il motivo è affidato a fagotti e archi; in a_1 è suonato solo dagli archi. Dal punto di vista timbrico, a'_1 si distingue da a_1 per la ricomparsa del fagotto alla batt. 10.

4. Relazioni tra unità nelle batt. 12-19. Questo passo si suddivide in gruppi differenti — $(b_1 + b'_1)$, $(d + d)$, $(e + e')$, $(f + f')$ — ma da un gruppo all'altro si può notare la persistenza di elementi che ne giustificano il raggruppamento in unità di livello superiore:

a. In tutto il passo ritroviamo, ai contrabbassi e ai violoncelli, l'ostinato già notato alle batt. 5-6 (si tenga presente che nello spartito tale ostinato è trascritto in modo asistemático).

b. Per il gruppo $(d + d)$, Ruwet parla di prima duplicazione pura e semplice (*ibid.*, p. 82). Il che, tenendo conto della sola linea melodica, è esatto. Se però consideriamo che in altri punti del pezzo Ruwet è ricorso ad altri parametri per dimostrare la parzialità di una duplicazione, possiamo notare come alla batt. 15 Debussy introduca un rullo di timpani che porta le due unità d a diversificarsi sottilmente.

c. Alle batt. 14-19, il corno inglese e i fagotti per l'unità $(d + d)$, i fagotti per $(e + e')$, i fagotti e i corni per $(f + f')$ sottopongono al motivo principale una variante ritmica (assente anch'essa nello spartito) del motivo .

Come si è già notato, alle batt. 18-19 questo motivo diventa una trasformazione dell'unità $(b-b')$. Inoltre le batt. 14-17 sono collegate dai tremoli dei secondi violini e delle viole. C'è dunque una certa omogeneità tra i gruppi $(d + d)$ e $(e + e')$.

d. f e f' si differenziano per un particolare dell'orchestrazione: la ricomparsa del corno inglese alla batt. 19. Un'analoga cura per i dettagli possiamo notarla alla batt. 22, dove scompaiono i legni presenti nella precedente unità b .

e. Infine, come nota Ruwet (*ibid.*, p. 83), dalla batt. 12 alla 19 abbiamo un lungo pedale di si bemolle.

2.8. L'armonia

L'analisi di Ruwet abbonda di osservazioni sull'armonia del Preludio. Ripercorriamolo dall'inizio.

A suo dire, le prime quattro battute sarebbero nel modo di re. Ma si corregge subito e parla di un modo difettivo: do-re-mi-sol-la, le cui note mancanti (fa e si bemolle) si trovano soltanto alle batt. 8 e 10. Ciò che potrebbe rappresentare un problema è il fatto che la scala difettiva comincia dal do anziché dal re, come in van Appledorn. Anche se qui la discrepanza non è sostanziale, altrove potrebbe rivelarsi decisiva: si pensi ai problemi sollevati nel

Mikrokosmos di Bartók dalla determinazione della scala a scopi di comparazione stilistica. Dobbiamo dunque pensare che Ruwet ha scelto come tonica la nota più grave? Oppure dobbiamo ritenere che il do sia altrettanto importante del re, come fa lui stesso a proposito del secondo accordo (e come vorrebbe il criterio di determinazione delle scale formulato alle pp. 105-6 dell'articolo del 1966: vedere quali note coincidono con i "momenti" importanti, l'inizio e la fine, di un'unità di livello superiore)?

In realtà, se per Ruwet il primo accordo è un accordo perfetto sul re privo della terza, il secondo è un accordo perfetto sul do dove il la funge da nota sfuggita (per altri autori, come Leibowitz, gli accordi sarebbero tre in tutto). Va comunque notato che Ruwet stesso attenua questa interpretazione (*ibid.*, p. 80 nota 1): il sol è una nota di volta del la dal punto di vista melodico, mentre il la sarebbe una nota sfuggita dal punto di vista armonico. Così egli solleva qui lo spinoso problema delle note ornamentali, su cui è tornato in *Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale* [Alcune osservazioni sulla funzione della ripetizione nella sintassi musicale] (Ruwet 1972, trad. it. 1983, pp. 120-33), il suo ultimo, magistrale scritto musicologico in cui viene posto un problema analogo a quello sollevato da Chailley per le batt. 12 e 13.

L'assunto di questo articolo è che — a partire da Rameau, che determina certi accordi basandosi sul ritmo della melodia — «la struttura armonica si trova legata alla ripetizione: a quella forma elementare di ripetizione che consiste nel ritorno regolare delle battute e dei tempi» (*ibid.*, p. 128). Così l'accordo di do può avere lo stesso peso dell'accordo di re, non soltanto perché è completo (in quanto ha la terza), ma anche perché, all'interno dell'unità corrispondente alla seconda battuta, si trova sul tempo forte, ossia nello stesso posto che l'accordo di re ha nella battuta iniziale. Ciò induce Ruwet a introdurre la nozione di slittamento del centro tonale (*tonal shifting*) menzionata più sopra, che giustifica la definizione di una scala di cinque note con inizio sul do.

Il problema della nota di volta ritorna alle batt. 5-6. In esse è impiegata la scala esatonale, che rende indifferenti le funzioni dei gradi della scala. Pertanto l'accordo è uno solo. Ma a rinforzare l'interpretazione del secondo accordo come "accordo di volta" è il fatto che l'unità ($b + b'$) termina sul primo (*ibid.*, p. 80). A voler sottilizzare, la spiegazione potrebbe essere contraddittoria: se il secondo accordo è un abbellimento del primo perché occupa un certo posto all'interno dell'unità ($b + b'$), non si può più parlare di «neutralizzazione delle opposizioni armoniche» (*ibid.*, p. 80).

Alla batt. 8, dice Ruwet, «l'armonia si afferma in quanto tale» (*ibid.*, p. 82). Egli è l'unico¹⁹ a sottolineare che il movimento del basso re-fa-la-fa-re ci immette ulteriormente in una dimensione tonale (*ibid.*, p. 82). Quanto alla batt. 12, il fatto che egli parli di un accordo di si bemolle maggiore, lì dove Leibowitz vedeva un accordo di settima sul sol, non è senza ragione. Perché Ruwet si basa sul si bemolle del basso, peraltro in procinto di trasformarsi in pedale alle batt. 14-17. Per quanto poi riguarda il secondo accordo, se torniamo al criterio impiegato per la batt. 6 e ammettiamo che l'unità ($b_1 + b'_1$) termina

con l'accordo di si bemolle, l'ambiguità segnalata da Chailley non ha più ragion d'essere: il secondo accordo in questione è un abbellimento del primo.

Malgrado certi passaggi ancora sfocati, è innegabile che l'analisi di Ruwet proponga, diversamente da quelle tradizionali, un criterio capace di rendere coerente la descrizione del Preludio: le *decisioni* relative all'interpretazione armonica vanno basate sulla segmentazione della catena degli eventi musicali. In effetti, una teoria dell'armonia non può giustificarsi che come parte integrante di una sintassi musicale, il cui solo oggetto, in definitiva, è lo studio dei rapporti di equivalenza dati nella sintagmatica (*ibid.*, p. 133).

Così abbiamo una sorta di ribaltamento epistemologico di fondo: secondo l'ottica corrente, nella musica tonale classica è l'armonia a condizionare la melodia dal punto di vista poetico, non il contrario; Ruwet capovolge questo assioma, basando l'analisi armonica, in Rameau come in Debussy, su una segmentazione della sola linea melodica.

Ormai possiamo cominciare a rispondere alla domanda che ci siamo posti dopo aver esaminato le analisi armoniche del Preludio del *Pelléas* proposte da vari studiosi: a cosa mira l'analisi armonica? Possiamo anzi sviluppare la domanda: a che serve l'analisi musicale? Probabilmente Ruwet risponderebbe che essa permette di mostrare come si organizzano gli elementi di una totalità. Torneremo altrove sul principio dell'opera come un tutto, che è alla base della concezione strutturalistica di un Lévi-Strauss come di questa analisi di Ruwet, nonché sui rapporti di tale principio con uno studio funzionale della duplicazione. Da parte nostra crediamo, come abbiamo detto altrove (Nattiez 1970, p. 14), che la segmentazione distribuzionale di Ruwet debba farci andar oltre la composizione isolata, allo scopo di elaborare una più vasta caratterizzazione stilistica di un compositore o di una parte della sua opera. Il Preludio del *Pelléas* è sufficientemente ridondante per dare appiglio a una segmentazione tassonomica, ma non è sempre così. E, nell'ambito stesso del Preludio, possono esserci sfuggiti elementi che ne fanno parte ma che da soli non riescono ad acquistare rilievo alla luce di quest'unico pezzo, pur risultando evidentissimi nel confronto di diverse composizioni di Debussy. Possiamo così intravedere il futuro compito dell'analisi armonica (la più difficile, in quanto oberata da tutta una tradizione accademica) come pure dell'analisi ritmica e melodica: permettere, sulla base di una comparazione resa possibile dall'omogeneità dei criteri analitici, la caratterizzazione combinatoria dello stile di un corpus musicale dato.

[Titolo originale: *Analyse musicale et sémiologie: à propos du Prélude de "Pelléas"*, in «Musique en jeu», 10, marzo 1973, pp. 42-69; traduzione di Claudio Annibaldi e Paola Ferella].

Es. 147

Handwritten musical score for piano, measures 1-74. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) is marked with a first ending bracket and a piano (p) dynamic. The second system (measures 5-8) is marked with a fifth ending bracket and a piano (p) dynamic. The third system (measures 9-12) is marked with an eighth ending bracket and a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 13-16) is marked with a twelfth ending bracket and a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 17-20) is marked with a fourteenth ending bracket and a piano (p) dynamic. The sixth system (measures 21-24) is marked with a sixteenth ending bracket and a piano (p) dynamic. The seventh system (measures 25-28) is marked with an eighteenth ending bracket and a piano (p) dynamic. The eighth system (measures 29-32) is marked with a twentieth ending bracket and a piano (p) dynamic. The ninth system (measures 33-36) is marked with a twenty-second ending bracket and a piano (p) dynamic. The tenth system (measures 37-40) is marked with a twenty-fourth ending bracket and a piano (p) dynamic. The eleventh system (measures 41-44) is marked with a twenty-sixth ending bracket and a piano (p) dynamic. The twelfth system (measures 45-48) is marked with a twenty-eighth ending bracket and a piano (p) dynamic. The thirteenth system (measures 49-52) is marked with a thirtieth ending bracket and a piano (p) dynamic. The fourteenth system (measures 53-56) is marked with a thirty-second ending bracket and a piano (p) dynamic. The fifteenth system (measures 57-60) is marked with a thirty-fourth ending bracket and a piano (p) dynamic. The sixteenth system (measures 61-64) is marked with a thirty-sixth ending bracket and a piano (p) dynamic. The seventeenth system (measures 65-68) is marked with a thirty-eighth ending bracket and a piano (p) dynamic. The eighteenth system (measures 69-72) is marked with a fortieth ending bracket and a piano (p) dynamic. The nineteenth system (measures 73-74) is marked with a forty-second ending bracket and a piano (p) dynamic. The score concludes with the instruction *p doux et expressif*.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The music is written in a simple, handwritten style. The first staff contains the melody, the second staff contains the harmonic accompaniment, and the third staff contains the bass line. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a "16" above the first staff. The second measure is marked with a "17" above the first staff. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the guitar accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a simple, handwritten style. The vocal melody starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a treble clef and a key signature of one flat. The guitar accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

The Rose Tree

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on a grand staff. The score includes a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The title "The Rose Tree" is written at the top.

*Venti melodie da Die schöne Müllerin di Schubert,
Paulus di Mendelssohn e
Frauenliebe und -leben di Schumann*

Questo saggio è comparso in uno dei primi numeri del «Journal of Music Theory» — la rivista di teoria musicale dell'università di Yale — con il titolo *Style as information* [Stile come informazione] (II, 1958, pp. 24-35). Si tratta di uno dei primi tentativi di analisi fondata sulla teoria dell'informazione (cfr. il paragrafo 4 del cap. III) e ciò spiega la foga didascalica che percorre il testo, spingendo addirittura l'autore a confrontare le venti melodie ottocentesche da lui prese in esame con quattro melodie del *Liber usualis* gregoriano. Il carattere, per così dire, promozionale del saggio è confermato anche dall'imprecisione con cui il lettore è rinviato alle musiche analizzate. Mentre le melodie gregoriane sono identificate accuratamente (cfr. la nota 10), di quelle ottocentesche si dice soltanto che sono tutte in tonalità maggiori, che sei corrispondono ad altrettante arie di un oratorio (*Paulus* di Mendelssohn) e che le altre provengono da due notissimi cicli liederistici: otto da *Die schöne Müllerin* [La bella molinara] di Schubert e sei da *Frauenliebe und -leben* [Amore e vita di donna] di Schumann. Conseguenza di ciò è che la parte analitica può essere verificata solo per quanto riguarda le melodie gregoriane e le sei schumanniane (che evidentemente coincidono con i sei *Lieder* in tonalità maggiori del ciclo relativo). Per quanto invece riguarda l'analisi delle quattordici melodie di Schubert e di Mendelssohn, non è possibile alcuna verifica, data l'impossibilità assoluta di individuarle (nel *Paulus* le arie dichiarate come tali sono soltanto cinque, di cui tre in tonalità minori, e *Die schöne Müllerin* contiene ben quindici *Lieder* in tonalità maggiori).

La decifrazione delle tabelle allegate al testo non dovrebbe presentare difficoltà. Comunque si ricordi che la verifica del tasso di cromatismo presente nelle venti melodie ottocentesche (cfr. la tabella dell'es. 149) ha come punto di partenza la localizzazione dei venti semitoni cromatici, ascendenti e discendenti, che possono aversi all'interno di una tonalità maggiore (quelli esistenti, cioè, tra i gradi della scala cromatica I-II, II-III, III-IV, IV-V, VI-VII, VII-VIII, VIII-IX, IX-X, X-XI, XI-XII e viceversa). Tenendo presente questo dato, è agevole comprendere perché Youngblood definisca Schubert più rigido di Schumann nell'uso di tali intervalli. Infatti, sui venti possibili, abbiamo tre situazioni di parità (IV-V, VII-VI e X-IX), nove in cui il numero delle occorrenze è più alto in Schumann (II-I, II-III e viceversa, V-IV, VI-VII, VII-VIII e viceversa, X-XI e viceversa) e otto in cui tale numero è più alto in Schubert (I-II, III-IV e viceversa, VIII-IX e viceversa, IX-X e viceversa, XII-XI). Quanto all'osservazione contestuale per cui la distribuzione dei semitoni cromatici tenderebbe a essere più casuale in Schumann, basterà leggere la tabella testé menzionata osservando come i dati numerici riferiti a questo musicista concordano con quelli relativi a Schubert e a Mendelssohn *meno* di quanto questi ultimi dati concordino fra loro.

Infatti, i casi in cui i dati numerici di Schubert concordano con quelli di Mendelssohn sono cinque (II-I, VI-VII e viceversa, VII-VIII e X-XI), mentre i dati numerici di Schumann concordano tre volte con quelli di Schubert (IV-V, VII-VI e XI-XII) e due con quelli di Mendelssohn (III-II e VII-VI).

Le pagine che seguono si propongono di saggiare l'utilità della teoria dell'informazione come metodo per l'identificazione degli stili musicali¹. Il fattore stilistico che sarà esaminato a tale scopo è la melodia, ma al suo posto avrebbe potuto essere considerato un numero ad libitum di altri fattori stilistici.

La prima parte di questo scritto si occuperà di precisare cosa è la teoria dell'informazione e come si rapporta alla pratica musicale. Poiché le applicazioni più feconde di tale teoria si sono avute verosimilmente nel settore delle comunicazioni (cfr. Shannon-Weaver 1949) e degli studi linguistici², presupporremo che musica e linguaggio siano entrambi sistemi comunicazionali, e che una tecnica dimostratasi utile nel descrivere il linguaggio verbale possa applicarsi anche alla musica³. Certo, in senso propriamente tecnico la comunicazione riguarda i problemi inerenti la riproduzione in un punto dato di un messaggio selezionato in un altro punto (cfr. *ibid.*, p. 3). Pertanto un messaggio può essere costituito tanto dalle parole di una persona che stia parlando al telefono quanto da una sinfonia di Beethoven. Ciò che conta è che consista di una sequenza selezionata, generata da un numero finito di simboli: i fonemi della lingua usata nella conversazione telefonica, da un lato; le note del nostro sistema musicale, dall'altro. In questa sede, tuttavia, ci interesseremo di comunicazione in maniera specifica: per studiare non già i problemi meccanici relativi ai cavi telefonici o all'acustica delle sale da concerto, bensì il sistema stesso dei simboli usati e i vincoli che ne derivano ai messaggi potenziali.

Un compositore in procinto di scrivere una sinfonia ha a che fare con dodici gradazioni di altezza combinabili in infinite maniere⁴. Tuttavia egli è vincolato da condizionamenti estetici, abitudini invalse, scelte tecniche che raramente gli consentiranno di utilizzare più di un'esigua porzione delle combinazioni possibili. Egli si rivela predisposto a certe combinazioni ma del tutto disinteressato verso altre. In questo articolo tenteremo appunto di determinare la portata delle restrizioni entro cui hanno operato certi compositori, senza cercare di spiegare perché certe combinazioni sono state privilegiate ed altre accantonate.

Stando alla teoria dell'informazione, in musica l'informazione concerne la libertà di scelta con cui un compositore elabora la materia sonora di propria competenza, ovvero il grado dell'incertezza provata da un ascoltatore nel reagire ai risultati delle scelte sonore di un compositore. Bassa informazione significa alta prevedibilità e, reciprocamente, alta prevedibilità si risolve in bassa informazione. Così, quando noi leggiamo un testo in inglese, sappiamo che virtualmente ogni occorrenza di una *q* è seguita dall'occorrenza di una *u*. Chi scrive in inglese avverte un alto grado di costrizione usando la *q*, perché virtualmente

essa impone l'uso della *u* come lettera successiva. Chi legge l'inglese, d'altro canto, non riceve virtualmente informazioni dall'uso di una *u* che segua una *q*, essendo altamente prevedibile che la *u* venga usata in questo modo. Che però non si tratti di prevedibilità al 100% lo dimostra la frase precedente, che usa una *q* non seguita da una *u*. In musica accadrebbe la stessa cosa, se la sensibile fosse sempre seguita dalla tonica: ogni occorrenza della prima nota ci porterebbe puntualmente a prevedere la seconda. In realtà noi non possiamo affermare che *q* è sempre seguita da *u*, né che la sensibile è sempre seguita dalla tonica. Possiamo bensì asserire che la probabilità di entrambe è assai alta: per l'una, nell'uso normale dell'inglese; per l'altra, negli stili armonici tradizionali.

Se informazione è libertà di scelta, allora dev'essere una funzione della probabilità di ciò che segue. E, benché la frequenza con cui note diverse dalla tonica seguono la sensibile dica già qualcosa sull'uso di quest'ultima, sembra utile disporre di un mezzo per misurare i limiti di tale uso e confrontarlo con la libertà con cui è usata, ad esempio, la dominante. I matematici hanno messo a punto un metodo per misurare l'informazione, che è suscettibile d'essere applicato anche all'analisi degli stili musicali.

Quando una persona è in condizione di dover scegliere tra due messaggi (o eventi) e ogni scelta è ugualmente probabile, si dice per convenzione che il valore dell'informazione corrispondente a tale situazione è l'unità o 1 (cfr. *ibid.*, p. 100). Poc'anzi abbiamo visto come sequenze di note musicali siano equiparabili a messaggi. Facciamo un esempio semplicissimo e immaginiamo una persona che abbia di fronte due tamburi: uno grande (O) e uno piccolo (o). Tale situazione corrisponde a un'unità di informazione o *bit* (la ragione per cui si è adottata questa unità di misura verrà a chiarirsi in seguito). Se nulla condiziona quella persona, le probabilità ch'essa dia un colpo a uno dei tamburi sono evidentemente 50 su 100 (o $1/2$, o 0,5) e i risultati possibili sono O oppure o. Se essa può dare due colpi, i messaggi producibili (o gli eventi suscettibili di verificarsi) raddoppiano, perché può venire realizzata una di queste quattro sequenze: OO, Oo, oO, oo. In questo caso raddoppia anche l'informazione ovvero la libertà di scelta, il grado d'incertezza associato alla fonte (i due tamburi dell'esempio). Avremo perciò 2 *bit* d'informazione, mentre le probabilità associate a una delle sequenze possibili scenderanno allo 0,25. Questa situazione equivale a quella di una persona che dispone di quattro tamburi e può dare un solo colpo. Il che comporta appunto 2 *bit* d'informazione e lo 0,25 di probabilità per ogni tamburo. Infine, se ai nostri due tamburi fosse possibile dare tre colpi, l'informazione iniziale sarebbe triplicata. Il fatto che i possibili risultati di quest'ultima evenienza siano otto (OOO, OOo, Ooo, OoO, oOo, oOO, ooO, ooo) rende evidente che la misura dell'informazione (il numero di *bit*) cresce secondo una scala logaritmica. Vale a dire: l'ammontare dell'informazione in una situazione in cui tutti i risultati sono equiprobabili è uguale al logaritmo (a base 2) del numero delle scelte possibili. Dati 2, 4 e 8 messaggi possibili — come negli esempi precedenti relativi a due tamburi —, la misura dell'informazione corrisponde rispettivamente a $\log_2 2 = 1$, $\log_2 4 = 2$ e $\log_2 8 = 3$.

L'informazione, o incertezza, può essere incrementata in due modi: allungando il messaggio (ciò che, nel caso dei due tamburi suddetti, sarebbe ottenibile aumentando il numero dei colpi) o accrescendo il repertorio di simboli della fonte (ciò che, per restare allo stesso esempio, significherebbe aumentare il numero dei tamburi). A questo punto non dovremmo avere difficoltà a concludere che sei colpi su due tamburi consentono sessantaquattro combinazioni diverse, o che, situazione perfettamente equivalente, una persona con sessantaquattro tamburi e un solo colpo a disposizione pone l'ascoltatore in un'incertezza sei volte maggiore che quella prodotta dall'azione di chi dispone di un solo colpo per due tamburi. Naturalmente, se quella persona avesse solo un tamburo, non ci sarebbe alcuna libertà di scelta da parte sua né incertezza per l'ascoltatore. Di conseguenza non ci sarebbe neppure informazione, dal momento che noi conosciamo il messaggio in anticipo e che il colpo effettivamente dato a quel tamburo non aggiungerebbe nulla, almeno in senso comunicazionale.

Nella situazione fin qui ipotizzata, chi suonava i tamburi era completamente libero di scegliere quelli su cui suonare e si presumeva che non ne prediligesse nessuno. Ma in situazioni di forte coinvolgimento musicale è probabile che le cose vadano altrimenti. Tant'è che probabilmente non è sbagliato ritenere che la riconoscibilità di uno stile compositivo (melodico, armonico o ritmico che sia) dipende dal rilievo assunto in esso da certe successioni o figurazioni musicali. Il passo successivo sta dunque nel considerare la misurazione dell'informazione in situazioni in cui le scelte non sono equiprobabili ma si verificano secondo un indice di probabilità da definirsi volta per volta, in base all'osservazione della loro ricorrenza in un determinato lasso di tempo.

Una fonte che produce secondo certe probabilità una sequenza di simboli (quali, appunto, i suoni musicali simboleggiati dalle note) corrisponde a quello che si definisce un *processo stocastico*⁵. Per sottrarsi a tale definizione, uno stile compositivo dovrebbe presentare saltuariamente degli sbalzi macroscopici, ma in tal caso la mancanza di omogeneità lo renderebbe probabilmente irriconoscibile. Tra breve osserveremo la frequenza con cui tre compositori hanno usato le dodici note della scala cromatica e le varianti riscontrabili nell'uso che ciascuno ne ha fatto (cfr. es. 148). Per un tale problema ha particolare rilevanza un tipo di processo stocastico detto "catena di Markov": una sequenza di eventi temporali in cui ogni evento ha una probabilità di ricorrenza calcolabile con esattezza. In più tale probabilità risulta, oltre che dalla frequenza di quell'evento nel contesto degli eventi in esame, anche dall'effetto che hanno su di esso gli eventi immediatamente precedenti. Il caso della lingua inglese citato più sopra è un esempio di "catena di Markov". Nell'inglese scritto la lettera *u* ha normalmente una probabilità relativamente bassa. Tuttavia, in una sequenza di lettere comprendenti una *q*, le probabilità della *u* aumentano approssimandosi al 100%.

Se prendessimo a caso un campione della musica di Beethoven, scopriremmo che, in media, un certo numero di note coincide con una tonica. Tuttavia impareremmo molto di più sullo stile beethoveniano considerandolo alla stregua d'un processo di Markov e determinando quante toniche sono precedute

da sensibili e quante da altri gradi della scala. Una tabella che mostri la frequenza con cui ogni nota di un pezzo è seguita da ciascuna delle altre viene detta "matrice delle probabilità di passaggio di prima specie" (cfr. es. 149).

È chiaro che la libertà di scelta varia considerevolmente, se, per esempio, si hanno quattro tamburi con un indice di probabilità di 0,25 ognuno, oppure quattro tamburi con indice di probabilità variabile: 0,5 per il primo, 0,25 per il secondo e 0,125 per ognuno degli altri due. Come si sarà notato, la somma delle probabilità di una serie di scelte è sempre uguale a 1. Ora, la ragione ci dice che la libertà di scelta — e quindi l'informazione — è massima quando tutte le scelte si equivalgono, mentre diminuisce non appena uno degli indici di probabilità sale verso 1, giacché ciò comporta la simultanea caduta verso 0 di tutti gli altri. Quando una delle scelte possibili raggiunge l'indice di probabilità 1, ogni informazione, libertà di scelta o incertezza svaniscono e si prospetta una situazione analoga a quella d'una persona che disponga soltanto di un tamburo. Il fatto che il numero dei tamburi resti immutato, siano o no uguali le rispettive probabilità d'essere suonati, rende evidente l'incompletezza della formula per la misurazione dell'informazione in *bit*, che abbiamo indicato più sopra ($bit = \log_2$ del numero delle scelte).

Al fine di compensare l'ineguaglianza delle probabilità, Claude Shannon ha introdotto la quantità di entropia (H) che, nel presente contesto, può essere considerata equivalente a informazione (cfr. *ibid.*, p. 20). L'entropia si misura moltiplicando il logaritmo di ciascuna probabilità per quella probabilità e sommando i risultati⁶. Così, nel primo dei due esempi testé considerati, avremmo (i logaritmi seguenti sono tutti a base 2):

(1) $H = -(0,25 \log 0,25 + 0,25 \log 0,25 + 0,25 \log 0,25 + 0,25 \log 0,25) = 2$.
È questo un risultato identico a quello ottenuto più sopra con un computo d'altro tipo. Nel secondo caso avremmo:

(2) $H = -(0,5 \log 0,5 + 0,25 \log 0,25 + 0,125 \log 0,125 + 0,125 \log 0,125) = 1,75$.

Come abbiamo anticipato nel precedente capoverso, questo risultato è inferiore a quello che si otterrebbe in una situazione di equiprobabilità.

Di solito è utile rapportare l'entropia di una fonte ai valori che l'entropia stessa assumerebbe se tutte le scelte si equivalessero. Tale rapporto esprime l'entropia relativa (H_r). Ora, dato che il valore (1) esprime per definizione la massima informazione ottenibile con quattro tamburi, rapportare a tale valore il valore (2) — $1,75:2 = 0,875$ — significa stabilire che, nel secondo degli esempi citati poc'anzi, il suonatore ha l'87,5% della libertà di scelta spettantegli nel primo esempio. E il 12,5% residuo? Corrisponde alla ridondanza (R): ai condizionamenti che agiscono su chi suona, alla quota di messaggio che è predeterminata dalla fonte.

È essenziale non connotare negativamente la parola "ridondanza". Essa è semplicemente un termine descrittivo della teoria della comunicazione, una misura della certezza che il messaggio sarà ricevuto. Un caso limite di ridondanza linguistica è esemplificato dalla frase latina *per Jesum Christum Filium tuum Do-*

minum nostrum (per Gesù Cristo tuo Figlio e nostro Signore). Dove il caso accusativo ricorre sette volte mentre, ammessa la necessità di usare l'accusativo (necessità che, per esempio, l'inglese non avrebbe), a fini comunicazionali basterebbe usarlo una volta sola. Circa le ragioni per cui un tipo di condizionamento agisce a preferenza di un altro, non mette conto precisarle. Nel caso del nostro percussionista immaginario, esse possono dipendere sia dalla dislocazione dei tamburi, sia dal suo senso estetico, sia dal fatto che abbia un debole per un certo tamburo. Qui importa soltanto che tali ridondanze siano registrate e misurate.

Chiunque ascolti le prime cinque note di una formula ritmica arcinota come *tà/tata/tà/ta/-/ta/tà* è in grado di completarla. E potrà fare lo stesso per la successione armonica $I/II^6/V^{8-7}/I$, purché ne abbia ascoltati i primi tre accordi. Ciò significa che entrambi i casi presentano elementi di chiusa ridondanti. Tuttavia, anche se la maggioranza dei musicisti è in grado di indovinare l'ultimo accordo di una sinfonia di Beethoven in base ai precedenti, pochissimi apprezzerrebbero un direttore che fermasse l'orchestra sul penultimo accordo di quella sinfonia onde purgare la musica di Beethoven di un po' delle sue ridondanze. Tra le cose che una composizione comunica a un musicista c'è l'informazione sullo stile dell'autore. E la trasmissione di un'informazione siffatta richiede un certo tasso di ridondanza, appunto. Di qui il nostro interesse a localizzare e misurare la ridondanza in questione, anziché eliminarla.

In via preliminare l'impostazione metodologica testé descritta è stata applicata a un'analisi melodica. Oggetto dell'analisi è stato un corpus di venti melodie tratte da *Die schöne Müllerin* di Schubert (otto *Lieder*), dal *Paulus* di Mendelssohn (sei arie) e da *Frauenliebe und -leben* di Schumann (sei *Lieder*). Per ogni melodia sono state registrate le occorrenze dei vari gradi della scala cromatica e calcolate le probabilità di passaggio di prima specie. Ciò ha permesso di desumere, grazie alle formule citate più sopra, l'entropia, l'entropia relativa e la ridondanza dei due parametri in esame.

L'indagine è stata circoscritta a melodie in tonalità maggiori che, una volta individuata la tonalità fondamentale, sono state totalmente analizzate in riferimento a essa. Così, ad esempio, una volta stabilito che una data melodia è in fa maggiore, ogni fa è stato considerato tonica (e indicato con I) indipendentemente dalle modulazioni presenti nella melodia stessa. Inoltre tutte le melodie analizzate sono state riferite a una scala cromatica i cui dodici gradi fossero leggibili enarmonicamente⁷: sicché I indica sempre la tonica, II la tonica alterata in senso ascendente o la sopratonica alterata in senso discendente, III la sopratonica, e così via. I fattori "ritmo", "fraseggio", e "rapporto con il testo" non sono stati presi in considerazione.

Dato che le opere di Mendelssohn presentano un elevatissimo tasso di ridondanza, si poteva dare per scontato che egli sarebbe apparso come il più limitato dei tre compositori presi in esame. E infatti la prima tabella (es. 148) mostra che egli usa i gradi cromatici più parsimoniosamente di Schumann, no-

nostante che questi presenti una ridondanza P_i pochissimo inferiore a quella attribuibile all'altro⁸. Rispetto a Schumann, Schubert usa i gradi cromatici con maggior frequenza, però risulta più controllato appena tali gradi rientrano in unità di due note, come nella seconda tabella, relativa alle occorrenze P_{ij} (es. 149). Molto dell'apparente cromatismo di Schubert, inoltre, dipende dalle modulazioni, e talune successioni che occorrono frequentemente nella tonalità fondamentale risultano ricorrere anche nelle aree tonali in cui egli modula. Così, movimenti melodici dalla tonica alla sopratonica della tonalità fondamentale (v. es. 149, successione I-III) sono numerosi anche nella tonalità del sesto grado abbassato (v. es. 149, successione IX-XI). D'altro lato è probabile che il cromatismo di Schumann dipenda tanto dalle modulazioni quanto dal suo personale gusto armonico. Ciò è suggerito dalla distribuzione delle successioni di due note, in lui un po' più casuale che negli altri due compositori.

Nonostante queste piccole differenze⁹, i valori numerici attribuibili ai tre compositori appaiono complessivamente assai simili. È probabile che, in parte, ciò sia dovuto alla circostanza che essi appartennero di fatto a una stessa epoca. Ma, se ciò esclude che possiamo aspettarci discrepanze stilistiche eclatanti, non esclude affatto che la loro musica sia profondamente diversa. Anzi, se la analizzassimo dal punto di vista armonico (come potrebbero ben consentire le tecniche descritte in questo articolo), tale diversità risulterebbe ancora più netta.

A scopi di comparazione, un'analisi melodica identica alla precedente è stata condotta su quattro campioni di canto gregoriano¹⁰. Si tratta di quattro melodie appartenenti, secondo il *Liber usualis*, al primo modo autentico, i gradi del quale sono stati numerati (a partire dalla *finalis* e senza interposizione di gradi cromatici) da I a VII¹¹. L'analisi ha dato i risultati riportati nella terza e quarta tabella (ess. 150 e 151).

Se il canto gregoriano viene fatto derivare da un sistema diatonico di otto note, il valore dell'entropia è alto: *finalis* e *repercussio* appaiono più frequentemente, ma le altre cinque note risultano distribuite con maggiore uniformità delle note della scala cromatica utilizzate da Schubert, Schumann e Mendelssohn. Tuttavia non bisogna dimenticare che questi risultati si riferiscono esclusivamente a canti nel primo modo, estrapolati dall'*Ordinarium missae*. Ciò è altrettanto essenziale del fatto che le venti melodie analizzate in precedenza erano tutte in tonalità maggiori. Non c'è dubbio, infatti, che un'analisi di recitativi nei toni salmodici avrebbe dato risultati altrettanto diversi che l'analisi di pezzi pianistici in tonalità minori.

È anche interessante notare come i valori numerici si modifichino, non appena il canto gregoriano venga ricondotto a un sistema di dodici note cromatiche anziché di otto diatoniche. Il passaggio da un sistema di riferimento a un altro non sembra ingiustificato a chi scrive, considerando che l'ascoltatore odierno è avvezzo a 12 suddivisioni dell'ottava, sicché per lui il massimo dell'incertezza non è rappresentato da $\log_2 7$ ma da $\log_2 12$. La ridondanza evidenziata nella quinta tabella (es. 152) è nel complesso più elevata che nei tre compositori romantici considerati più sopra. Tuttavia la ridondanza delle probabilità di pas-

saggio di prima specie continua a essere, in media, un po' più bassa di quella relativa alle melodie di Mendelssohn.

Si è detto come si debba tener conto di fattori d'ovvia importanza (il ritmo, l'organizzazione fraseologica, le modulazioni, il rapporto con il testo poetico), prima di poter asseverare la funzionalità del metodo qui descritto anche solo per l'analisi della melodia. Inoltre esso andrebbe necessariamente sperimentato nell'analisi dell'armonia, fattore più complesso ma presumibilmente più fecondo dell'altro. Attualmente la maggior parte dei musicisti riesce a identificare almeno cinque/sei stili musicali storici, in modo intuitivo o corroborato da vaghe generalizzazioni. Sarebbe quindi utile trovare il modo di individuare e quantificare i tratti caratteristici di uno stile, ovvero di misurare le differenze tra stili diversi. Se anche non ci fossero altri motivi, basterebbe a giustificare l'impresa il fatto di poter apprestare, così facendo, la base per comprendere e valutare la musica del nostro tempo.

Es. 148. Frequenza dei gradi della scala nelle melodie di Schubert, Mendelssohn e Schumann.

Grado	Schubert	Mendelssohn	Schumann
I	182	103	215
II	7	4	16
III	168	84	148
IV	23	6	13
V	124	84	144
VI	83	52	66
VII	16	7	22
VIII	283	184	288
IX	30	7	5
X	78	68	118
XI	29	8	23
XII	82	58	88
	1825	577	1066
	$H = 3.127$ $H_r = 8.87$ $R = 13\%$	$H = 3.03$ $H_r = 0.846$ $R = 15.4\%$	$H = 3.05$ $H_r = 0.85$ $R = 15\%$

Es. 149. Matrice delle probabilità di passaggio di prima specie per Schubert (St), Mendelssohn (Mn) e Schumann (Sn).

Grado (j)		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	II	II _r	R %	
I	St	29	0	27	5	33	3	1	26	1	7	10	40	2.09	0.007	19.3	
	Mn	29	0	12	1	6	6	1	11	2	7	2	26	2.81	0.705	21.5	
	Sn	86	1	33	0	24	9	1	18	2	6	8	27	2.59	0.72	28	
II	St	5	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1.15	0.321	67.9	
	Mn	0	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0.01	0.226	77.4	
	Sn	1	4	7	0	2	0	0	0	0	1	0	1	2.15	0.60	40	
III	St	57	1	38	4	15	13	2	13	0	7	0	18	2.68	0.750	25.0	
	Mn	23	3	24	2	13	5	0	5	0	4	0	5	2.69	0.752	24.8	
	Sn	31	3	50	3	26	4	0	10	0	11	1	8	2.65	0.74	26	
IV	St	3	2	11	2	0	0	0	3	1	0	1	0	2.28	0.638	38.2	
	Mn	0	0	2	2	1	0	0	1	0	0	0	0	1.92	0.536	46.4	
	Sn	0	0	1	0	10	0	0	0	1	1	0	0	1.15	0.32	68	
V	St	24	0	41	0	13	4	1	36	0	5	0	0	2.25	0.629	37.1	
	Mn	14	0	25	1	17	16	1	5	1	2	0	2	2.60	0.726	27.4	
	Sn	32	1	37	0	34	5	5	18	0	12	0	0	2.54	0.71	29	
VI	St	1	0	24	8	36	2	0	6	1	5	0	0	2.17	0.606	39.4	
	Mn	1	0	2	0	26	14	0	5	0	2	0	2	1.98	0.553	44.7	
	Sn	2	4	3	0	20	24	0	9	0	4	0	0	2.29	0.64	36	
VII	St	1	0	0	0	1	0	7	7	0	0	0	0	1.54	0.430	57.0	
	Mn	0	0	0	0	3	0	0	2	0	2	0	0	1.56	0.346	65.4	
	Sn	1	0	0	0	1	4	4	10	0	0	0	2	2.19	0.61	39	
VIII	St	33	2	12	3	22	39	6	58	7	5	2	14	2.02	0.816	18.4	
	Mn	20	0	6	0	6	10	6	41	0	13	0	2	2.51	0.701	29.9	
	Sn	31	0	7	8	16	18	9	89	1	17	0	12	2.64	0.74	26	
IX	St	3	0	0	1	1	0	0	10	5	4	6	0	2.47	0.680	31.0	
	Mn	1	0	0	0	2	0	0	0	0	4	0	0	1.38	0.385	61.5	
	Sn	1	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	1.52	0.42	58	
X	St	3	0	6	0	0	18	0	19	4	25	0	3	2.38	0.665	33.5	
	Mn	7	0	7	0	4	0	0	25	3	14	2	6	2.57	0.718	28.2	
	Sn	8	2	7	0	3	1	3	36	1	35	3	19	2.58	0.72	28	
XI	St	2	1	0	1	0	1	0	1	10	3	9	1	2.40	0.696	30.4	
	Mn	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4	0	1.00	0.278	72.1	
	Sn	1	0	2	1	0	0	0	1	1	8	9	0	2.16	0.60	40	
XII	St	28	0	9	0	1	2	0	20	0	15	2	5	2.41	0.673	32.7	
	Mn	10	0	3	0	5	2	0	9	0	16	0	7	2.41	0.673	32.7	
	Sn	28	0	2	1	9	0	1	8	0	21	2	16	2.51	0.70	30	
Media														St		35.7	
														Mn		44.3	
														Sn		39	
P _{ij}														St	5.37	0.75	25
														Mn	5.34	0.745	25.5
														Sn	5.52	0.772	22.8

Es. 150. Frequenza dei gradi della scala nelle melodie gregoriane rapportate a un sistema di 7 note.

Grado	Occorrenze
I	156
II	84
III	92
IV	98
V	110
VI	41
VII	77
	658
II 2.720	
II _r 0.969	
R 3.1%	

Es. 151. Matrice delle probabilità di passaggio di prima specie per le melodie gregoriane rapportate a un sistema di 7 note.

Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII	II	II _r	R %
I	50	21	17	11	9	1	43	2.355	0.850	14.2
II	40	9	24	8	0	0	3	1.867	0.665	33.5
III	22	37	3	25	5	0	0	1.923	0.685	31.5
IV	2	0	41	10	40	4	1	1.758	0.626	37.4
V	14	0	4	35	23	22	12	2.362	0.841	15.9
VI	0	0	0	0	24	6	11	1.366	0.487	51.3
VII	28	16	4	4	5	14	6	2.436	0.868	13.2
Media										28.1
P _{ij}								4.695	0.836	16.4

Es. 152. Ridondanza delle melodie gregoriane rapportate a un sistema di 12 note e ridondanza media di Schubert, Mendelssohn e Schumann.

	Melodie gregoriane	Melodie romantiche
R_i	24.1 %	14.5 %
R_{ij}	34.4 %	24.4 %
$R_{i(j)}$	43.9 % (media)	39.3 %

[Titolo originale: *Style as information*, in «Journal of Music Theory», II, 1958, pp. 24-35
© 1958 Yale University, New Haven, Connecticut, pubblicato per concessione del
«Journal of Music Theory»; traduzione di Claudio Annibaldi.]

Il madrigale Vestiva i colli del Palestrina

Questa analisi — presentata nel 1972 all'undicesimo congresso della Società Internazionale di Musicologia con il titolo *Der Zustand polyphoner Strukturen: ein Beispiel automatischer Stilbeschreibung* ["*Situazioni*" di strutture polifoniche: un esempio di descrizione stilistica automatizzata] — riveste un duplice interesse: in quanto saggio di tecnica analitica computazionale e in quanto esemplificazione di un tipo di analisi stilistica della musica antica, che negli anni Settanta ha registrato un forte incremento, soprattutto negli Stati Uniti (cfr. il paragrafo 5 del cap. III). Si è già accennato nella Prefazione alla tavola rotonda su problemi analitici organizzata durante il convegno in questione e alla presenza dell'autore fra i musicologi che vi parteciparono (cfr. p. VIII sg.). Qui basterà aggiungere che questa analisi rappresenta l'intervento di Böker-Heil alla tornata "pratica" della discussione, come egli stesso l'ha elaborato in vista della pubblicazione negli atti del convegno (Böker-Heil 1972b, pp. 108-20); e che gli esempi che la corredano (già menzionati nel paragrafo 8 del cap. IV per l'originalità della loro concezione) furono da lui realizzati grazie a un sottoprogramma di elaborazione denominato ZVONXY, progettato da Anders Krovgig e realizzato da Siegher Schappel presso l'Istituto Centrale di Calcolo dell'Università di Francoforte sul Meno.

Nel verificare i diagrammi dell'es. 155 sulla scorta dell'edizione di *Vestiva i colli* citata dall'autore, o di consimili edizioni moderne, si tenga presente che i trattini verticali allineati lungo il bordo superiore di ciascun diagramma equivalgono di fatto alle stanghette di battuta del testo musicale: la numerazione di tali trattini è pertanto sfalsata di un'unità rispetto a quella delle battute dell'edizione moderna (il primo trattino corrisponde all'inizio della battuta 2, il quinto all'inizio della battuta 6 ecc.). Si tenga anche presente che la scala graduata tracciata a sinistra del diagramma DISSON è costruita con quattro valori di durata disposti a specchio rispetto alla linea tratteggiata centrale: procedendo da questa verso l'alto (o verso il basso) essi si susseguono secondo l'ordine semiminima-minima-semibreve-breve. Passando a verificare il confronto proposto dall'autore fra *Vestiva i colli* e il madrigale di Rore *Pommi ov'il sol*, sarà opportuno sorvolare sull'omissione di ogni considerazione relativa ai testi poetici dei due madrigali (testi che in qualsiasi altra sede sarebbero da considerarsi come la causa prima delle scelte stilistiche dei rispettivi compositori). Tale omissione, infatti, è fra le pregiudiziali di analisi quantitative come quella qui esemplificata (cfr. anche la precedente lettura 7). Piuttosto non si dimentichi che il diagramma in calce agli esempi citati — che è poi con il diagramma MELAK quello che meglio visualizza le differenze stilistiche fra i due madrigali — presuppone il dimezzamento dei valori di durata del madrigale di Rore in modo da riportarli alla durata reale imposta loro dalla misura "alla breve". Solo a questo patto si può contrapporre all'oscillazione fra i valori-limite della se-

mibreve e della croma, che il diagramma in questione attribuisce all'articolazione ritmica di *Vestiva i colli* nell'es. 155, l'oscillazione tra i valori-limite della semibreve e della semicroma che il diagramma corrispondente rileva in *Pommi ov'il sol* nell'es. 156. Va infine notato che, se è vero che l'es. 159 cumula i risultati di diverse analisi, l'es. 157 non è da meno, poiché cumula a sua volta i risultati dell'analisi della prima e della seconda parte di *Vestiva i colli*. Se così non fosse, non ci si potrebbe spiegare il modesto tasso di dissonanza che tale esempio fa corrispondere ai passi a una e due voci. Infatti, nella prima parte del madrigale, quei passi sono assolutamente consonanti e solo all'inizio della seconda si arricchiscono di due dissonanze (entrambe non accentate).

Edizioni moderne dei madrigali considerati nel corso dell'analisi sono reperibili nelle seguenti pubblicazioni: Casimiri 1939 (*Io son ferito*, pp. 161-5; *Se fra quest'erbe e fiori*, pp. 170-5), Casimiri 1940 (*Vestiva i colli*, pp. 117-21; *Così le chiome*, pp. 122-5; *Il tempo vola*, pp. 126-9; *Ivi vedrai la gloria*, pp. 129-30), Meier 1961 (*Pommi ov'il sol*, pp. 68-71; *L'augel sacro*, pp. 76-9; *Ite rime dolenti*, pp. 80-3), Einstein 1929, (*Caro dolce mio ben*, pp. 94-5).

Dopo aver cercato di descrivere le condizioni generali d'impiego dell'elaboratore elettronico, ai fini del rilevamento di costanti formali caratterizzanti uno stile musicale, dobbiamo ora considerarne alcune possibilità di utilizzazione pratica.

Mi sembra che ci siano due buoni motivi per mettere a confronto il madrigale palestriniano *Vestiva i colli* con altre composizioni madrigalistiche del sedicesimo secolo. Il primo è che il confronto permette di cogliere subito la specificità e le possibilità d'interpretazione delle informazioni fornite dalla macchina. Il secondo è che questo modo di procedere mette in risalto come un programma di elaborazione compilato una volta per tutte permetta di esaminare, a parità di condizioni analitiche, un numero infinito di oggetti.

È noto che l'elaboratore può "capire" i testi musicali solo se questi sono stati precedentemente codificati in una forma leggibile da una macchina. Le combinazioni di cifre dell'es. 153 sono uno dei molti codici già elaborati a questo scopo. Si tratta di una modifica del codice WMN, un metodo di cifratura particolarmente indicato per la notazione mensurale bianca che è qui adattato alle caratteristiche della notazione moderna (cfr. Böker-Heil 1971). L'es. 153 riproduce l'inizio del *Superius* di *Vestiva i colli*, secondo l'edizione delle *Opere complete* del Palestrina curata da Raffaele Casimiri (1940), ma con alcune limitazioni. Per risparmiare tempo non sono state codificate tutte le stanghette di battuta e si è evitato, dal secondo pentagramma in poi, di ripetere la chiave di sol (il testo letterario è riportato solo come punto di riferimento, le considerazioni che seguono non ne tengono conto). Comunque, il grafico dell'es. 153 diventa realmente leggibile dalla macchina solo se trasferito, riga dopo riga, su schede perforate. I dati vengono introdotti nell'elaboratore con l'ausilio di un programma di lettura che, tra l'altro, è in grado di interpretare i simboli di durata incontrati via via e di integrare la sequenza dei dati, inserendovi i

simboli delle stanghette di battuta mancanti sulla base del metro della composizione esaminata (qui 2/2). Al tempo stesso questi simboli vengono numerati progressivamente, in modo che si possa poi ritrovare un qualsiasi punto del testo musicale tramite il programma d'elaborazione. Sviste nella codificazione delle durate producono quasi sempre discrepanze nella delimitazione delle battute e vengono indicate dall'elaboratore con una segnalazione d'errore. Segnalazioni del genere non possono rimediare a errori procedurali, ma sono utilissime in fase di controllo dei dati codificati. Un enorme vantaggio sta poi nella possibilità di effettuare tale controllo non già sui dati codificati, ma sulla loro ritrascrizione automatica in notazione moderna. L'es. 154 mostra il Superius e l'inizio dell'*Altus di Vestiva i colli*, come li ha trascritti il tracciatore grafico di un elaboratore, in base alla codificazione illustrata nell'es. 153 (cfr. Böker-Heil, 1972b).

Alla parola "computer" è generalmente associata l'idea di tabulati voluminosi e di sterminate colonne di numeri. In effetti le une e gli altri ricorrono nella maggior parte delle analisi eseguite con l'elaboratore. Tuttavia esso offre anche l'alternativa di una rappresentazione superconcentrata dei dati in forma grafica. Nei quattro diagrammi dell'es. 155 sono protocollati determinati parametri dello spazio sonoro e le loro diverse "situazioni" nel corso della prima parte di *Vestiva i colli*. (Per "situazione" intendo in genere la descrizione quantitativa di fatti strutturali, relativa a un segmento, o "settore", di durata minima rispetto all'estensione complessiva di una composizione: in tal senso i diagrammi dell'es. 155 rappresentano le "situazioni" corrispondenti a ogni battuta, o "settore", del madrigale in esame). I criteri adottati sono i seguenti.

La curva DICHTÉ (Densità) protocolla il decorso dello "spessore sonoro", indicando, per ogni battuta di questo madrigale a cinque voci, quante di queste sono mediamente attive. Da un lato, è ovvio che determinare un solo valore medio significa fare astrazione da qualsiasi microevento, giacché lo spessore sonoro viene considerato stazionario per tutta la durata di una battuta. Dall'altro lato, però, la curva della densità è spesso già sufficiente alla determinazione di caratteristiche inerenti alla macroforma. Nell'es. 155 si può vedere a colpo d'occhio lo schema AAB del madrigale, benché con la limitazione che la ripetizione esatta della prima sezione inizia, nella partitura, soltanto alla batt. 43 (= batt. 3).

Il diagramma DISSON tenta di informare in maniera immediata sul comportamento del pezzo in relazione alle dissonanze. Viene qui considerata dissonante qualsiasi stratificazione sonora, che non appartenga né al gruppo delle consonanze perfette (bicordi) né a quello delle triadi maggiori e minori, e dei corrispondenti accordi di terza e sesta. Si tratta d'un criterio fortemente semplificatorio a cui mi permetto di ricorrere nell'ambito della presente esemplificazione solo per ragioni di spazio. Ma ho già dimostrato altrove, in base a esempi del sedicesimo secolo, che possono essere oggetto di programmazione anche concezioni dissonanti sostanzialmente più complesse (cfr. Böker-Heil 1972a). In DISSON la lunghezza di ogni tratto verticale indica la durata del comportamento sonoro "dissonante" rispetto alla durata della battuta corrispondente.

Contemporaneamente la linea tratteggiata orizzontale separa la zona delle dissonanze accentate da quella delle dissonanze non accentate. Così, ad esempio, la batt. 6 è dissonante soltanto per la durata di una croma non accentata, mentre la batt. 7 lo è per una semiminima accentata e per una semiminima non accentata della sua durata complessiva (vedi anche il riproporsi di questi dati alle batt. 46-47).

Nel diagramma MELAK, che fornisce informazioni su grandezze e varianti dell'attività melica, va considerata in primo luogo la curva spezzata in basso. Essa indica, in corrispondenza con la scala posta sulla destra, il numero assoluto degli eventi melici che si verificano in ogni battuta. (Per "evento melico" si intende ogni avanzamento di una nota all'interno della singola voce, con l'eccezione delle note ripetute e delle note non ripetute che siano precedute da una pausa superiore alla semiminima: uno spostamento melodico tra la fine di una battuta e l'inizio della successiva viene addebitato a quest'ultima). La fascia frastagliata soprastante collega le grandezze intervallari medie degli eventi melici di ogni battuta, distinguendo gli avanzamenti melodici ascendenti (margine superiore) da quelli discendenti (margine inferiore). I punti terminali dei tratti verticali, infine, indicano i "valori-limite", ossia l'intervallo massimo ascendente e discendente. La lettura di questo diagramma sarà più semplice osservando la batt. 82, che contiene esclusivamente un salto d'ottava ascendente (al Bassus, a partire dalla batt. 81 dell'edizione citata).

Nel diagramma inferiore dell'es. 155 i tratti verticali hanno un significato affine a quelli di MELAK. Infatti i loro punti terminali indicano, in riferimento alla scala di valori posta a sinistra, le durate massime e minime che ricorrono via via in una battuta. È facile vedere che le crome ricorrono soltanto alle batt. 6 e 46, e che la batt. 65, priva di tratti verticali, contiene soltanto minime. Il valore medio delle durate di una battuta — ossia la "situazione" dell'attività ritmica in un momento dato — è indicato dall'intersezione della curva con il tratto verticale corrispondente.

Per farsi subito un'idea del valore informativo di questi grafici, forse la cosa più semplice è confrontare l'es. 155 con l'es. 156, che corrisponde all'analisi di un madrigale di Cipriano de Rore, *Pommi ov'il sol*. La prima cosa che salta agli occhi è la diversità della curva di densità. Il fatto che in Rore essa è soggetta a maggiori fluttuazioni viene sottolineato, anche visivamente, dalla moltitudine dei tratti verticali, che il programma d'elaborazione inserisce ovunque la differenza tra valori minimi e massimi della densità sonora di una battuta risulta maggiore di 1. Quasi altrettanto vistosa e per nulla scontata è la modesta quota di dissonanze nel madrigale di Rore. Considerando che le "situazioni" dell'attività melica e dell'attività ritmica presentano valori molto più elevati e compiono escursioni più decise, non sarebbe affatto illogico aspettarsi qui anche una quota maggiore di dissonanze, perlomeno accidentali (non accentate, di passaggio). Viceversa, il confronto di questi due esempi già rivela, nella predilezione per la dissonanza accentata, uno dei più vistosi contrassegni stilistici del Palestrina.

Arrivare a una visione coordinata di questi risultati è relativamente difficile. Nonostante che negli *ess.* 155 e 156 le quattro “situazioni” di ogni battuta siano incolonnate con precisione, l’occhio tende facilmente a lasciarsi distrarre dal movimento orizzontale della lettura. Anche qui, dunque, la tendenza alla rappresentazione monoplanare, spesso rinfacciata all’analisi computazionale, è in atto, oltreché implicita. Una possibilità di ovviare a questo inconveniente sta nel collegare fra loro almeno tre “situazioni” come grandezze indipendenti, ponendosi così a un più elevato livello di astrazione. (Quanto segue non considererà l’attività ritmica, dato che la sua curva di valori medi tende, del resto per ovvi motivi, a corrispondere con la curva spezzata dell’“attività melica”).

Per comprendere l’*es.* 157 come prodotto del coordinamento ora prospettato, la cosa migliore è aiutarsi con l’immagine di una rete che all’inizio si trovi distesa orizzontalmente al livello $z = 0$. Ogni filo della rete agganciato all’asse x (lato anteriore sinistro della rete) rappresenta un valore di densità ordinato nel senso illustrato più sopra. La larghezza della rete è determinata dai valori estremi $x = 1$ e $x = 5$. L’estensione nel senso dell’asse y è invece variabile in quanto dipende dall’attività melica, i cui valori vengono calcolati come segue: in un “settore” della struttura polifonica si sommano tutti gli spostamenti (o intervalli) melodici che vi ricorrono in genere, senza tener conto della loro direzione e misurandoli in semitoni. La media rispetto al numero delle voci che sono impegnate nel “settore” considerato entra a far parte dell’analisi come valore y . Negli esempi 157-160 il segno triangolare indica orientativamente il “punto d’ottava”, ossia il valore y che corrisponde a un’attività melica media di dodici semitoni per voce. Se dunque il programma di analisi intercetta un “settore” con densità d e attività melica m , il punto d’incrocio dei fili della rete $x = d$ e $y = m$ viene a sollevarsi almeno al livello $z = 1.0$. Un innalzamento oltre 1.0 fino a un massimo di $z = 3.0$ si realizza in corrispondenza del simultaneo verificarsi di una “situazione” dissonante, nel qual caso le dissonanze accentate valgono il doppio di quelle non accentate. Se nel corso dell’analisi ci si imbatte ripetutamente nello stesso punto nodale (d, m), l’innalzamento totale corrisponderà alla media di tutti i singoli “valori z ”.

Dato che la lettura di una raffigurazione prospettica come quella dell’*es.* 157 necessita di un certo esercizio, mi permetto nuovamente di chiarire gli aspetti più essenziali del problema ricorrendo al metodo elementare del confronto. L’*es.* 158 è reso possibile dal fatto che il programma di elaborazione che l’ha eseguito può non soltanto analizzare singoli pezzi, ma anche cumulare i risultati di più analisi. Tenendo conto della scala diversa delle due raffigurazioni (gli apici più bassi si aggirano sempre intorno a $z = 1.0$), il passaggio dall’*es.* 157 all’*es.* 158 conferma, grazie alla persistenza di indici elevati nei “valori- z ”, quanto già emerso nell’*es.* 155 circa il ruolo caratteristico che la dissonanza assume nel Palestrina. Non meno importante è il fatto che — nonostante la naturale maggiore escursione dei valori dell’*es.* 158 — gli apici del grafico si concentrano al di là del valore di densità $x = 3$ e al di qua del “punto d’ottava”, come quelli dell’*es.* 157. Tutt’altra immagine fornisce, anche sotto questo aspetto,

l'analisi di alcuni madrigali di Cipriano de Rore (es. 159). Qui gli apici si addensano ancora più decisamente intorno al valore di densità $x = 4$, ma la cosa più chiara di tutte è che ciò si verifica al di là del "punto d'ottava". Inoltre, come c'era da aspettarsi dopo l'es. 156, l'altezza media di questi apici è molto inferiore che nel caso del Palestrina. Assolutamente sbalorditivo è confrontare questi esempi con l'analisi del madrigale *Caro dolce mio ben* di Luca Marenzio (es. 160), una composizione rientrata nella serie delle analisi in questione, solo perché casualmente disponibile durante la fase di codificazione.

Sarebbe necessario aggiungere qui una più approfondita interpretazione dei risultati esposti e una dettagliata descrizione dei procedimenti usati. Ma ciò va rinviato a una prossima e più esauriente pubblicazione. Già a questo punto, però, non sembra azzardato affermare che l'informatica consente di rilevare nella musica polifonica costanti formali di specifica rilevanza stilistica, che sarebbe impossibile accertare altrimenti. Ci possono essere pochi dubbi che proprietà statistiche come le sopracitate "situazioni" contribuiscono a determinare in maniera decisiva lo stile di una musica, sebbene chi ascolta o legge una partitura non se ne renda conto, o se ne accorga solo eccezionalmente. Ove si riuscisse a interpretarle come modelli di una memoria "pre-sintattica" della musica, come contenuti mnemonici antecedenti l'idea formale concreta (il motivo, il ritmo ecc.), si aprirebbero forse nuove strade per quella cooperazione tra analisi musicale e psicologia della musica che è altamente auspicabile.

[illegible]

Es. 154

Palestrina - *Vestiva i colli*

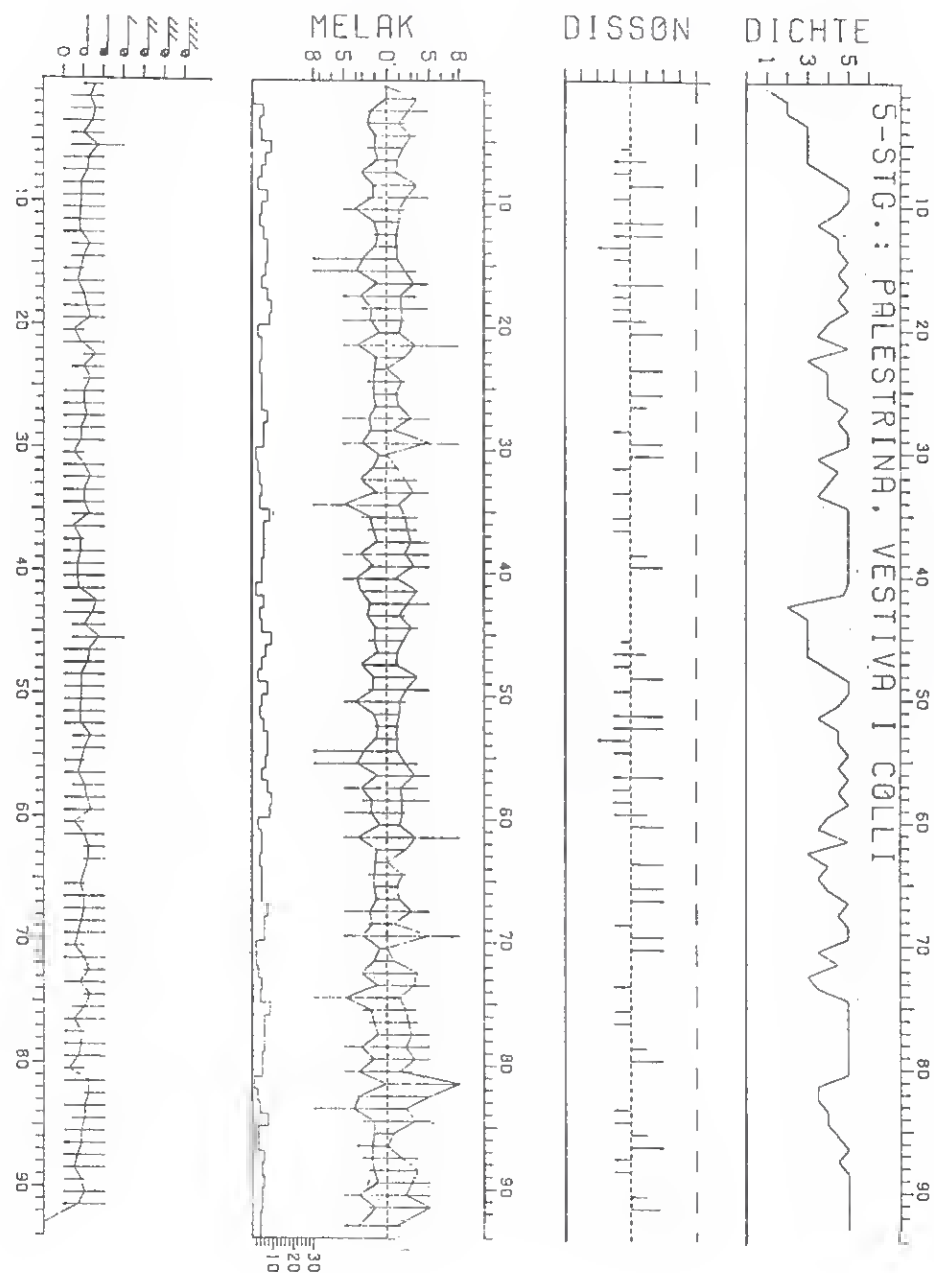
S

11 staves of music for Soprano (S).

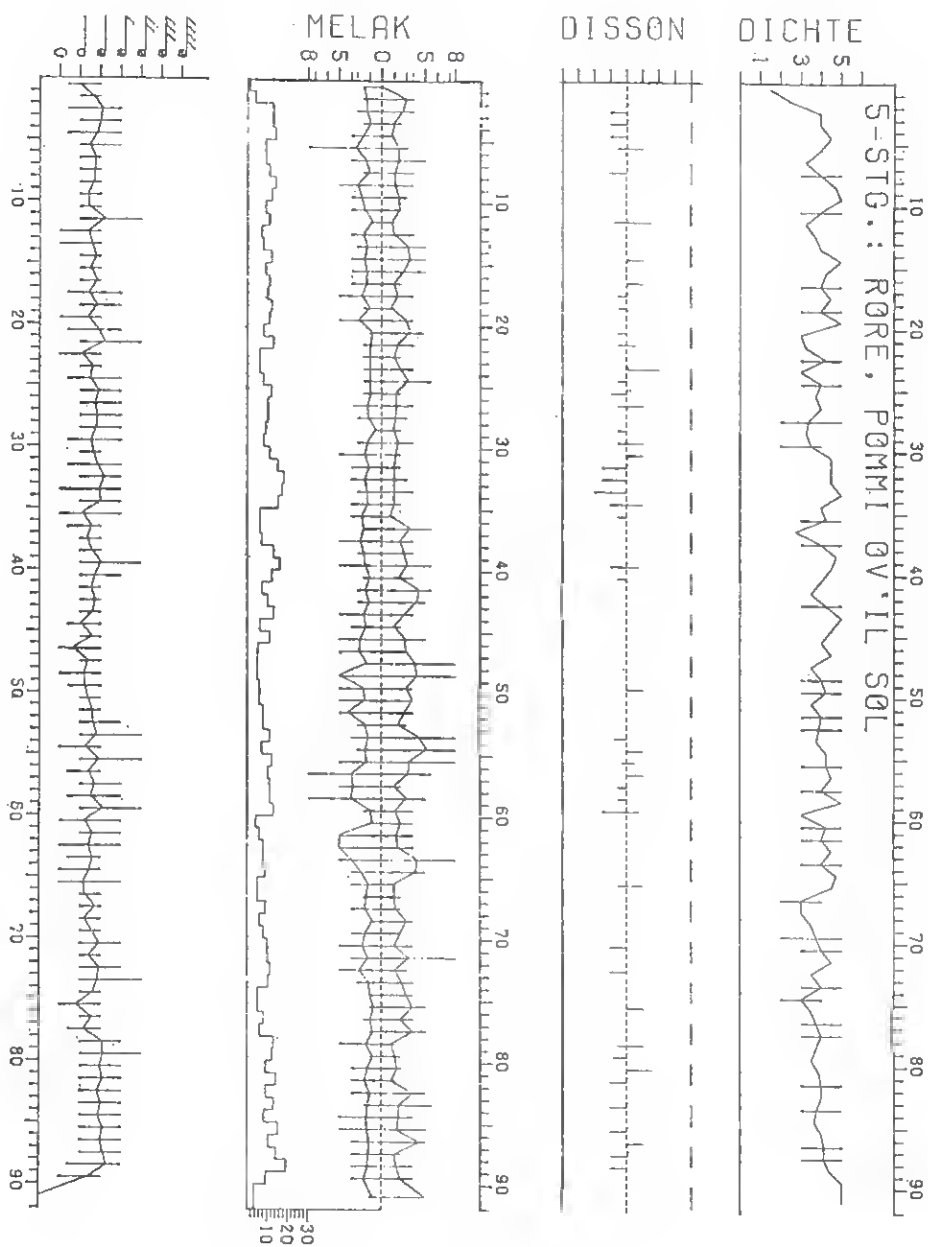
A

4 staves of music for Alto (A).

Es. 155

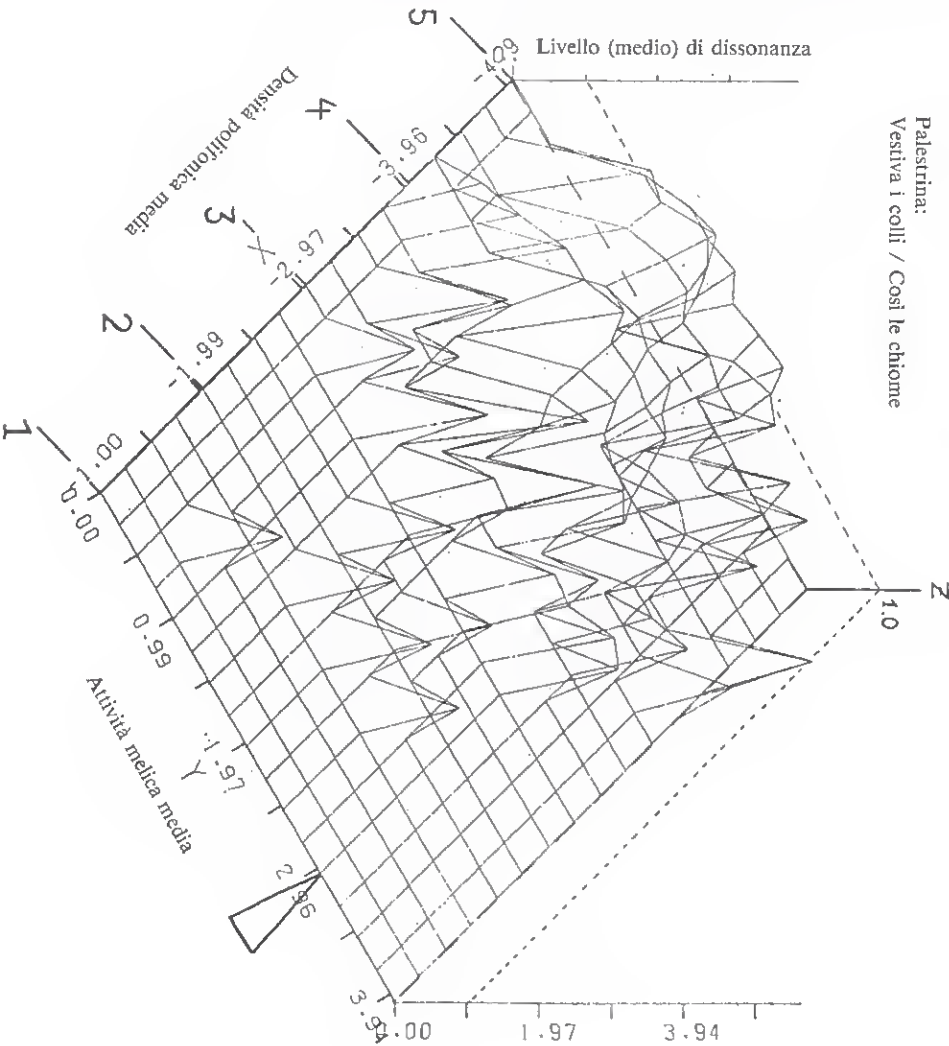


Es. 156



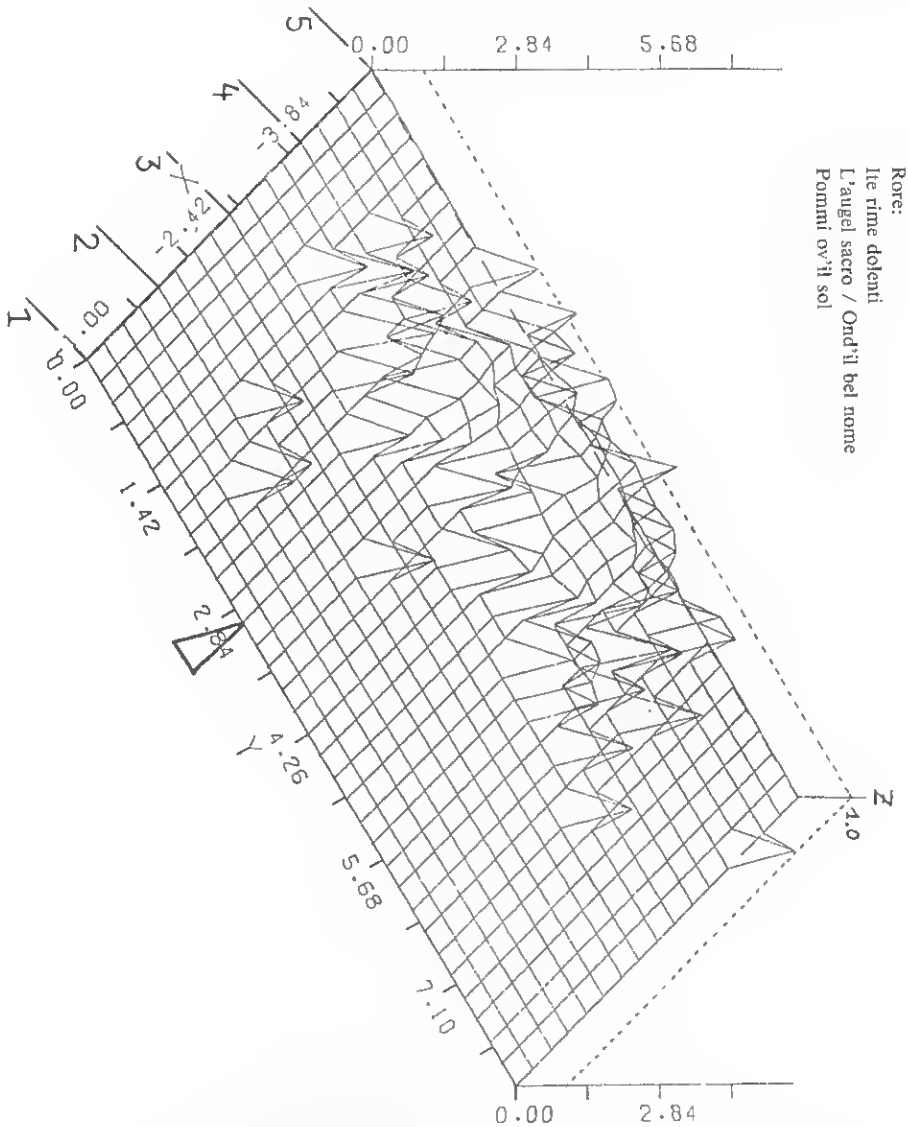
Es. 157

ANDAMENTO DELLA FUNZIONE DISSONANZA

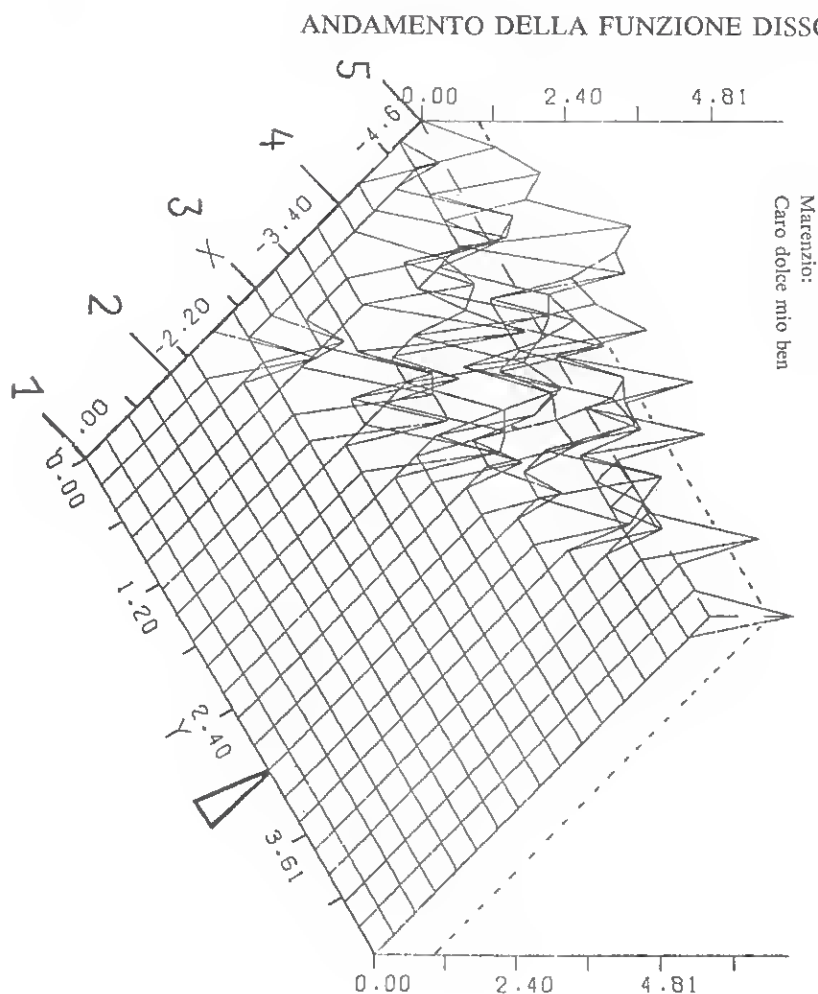


Es. 159

ANDAMENTO DELLA FUNZIONE DISSONANZA



Es. 160



[Titolo originale: *Der Zustand polyphoner Strukturen: ein Beispiel automatischer Stilbeschreibung*, in *International Musicological Society report of the eleventh congress Copenhagen 1972*, a cura di H. Glahn, S. Sørensen, P. Ryom, Chester/Hansen/AB Nordiska Musikforlaget/Wilhelmina Musikverlag/Norks Musikforlag AS 1974, I, pp. 108-20. Questo testo è pubblicato per gentile concessione di Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen; traduzione di Claudio Annibaldi e Daniela Alexandra Bruni.]

L'Introduzione alla Prima Parte del Sacre du printemps di Stravinskij

Questa lettura è tratta da *The harmonic organization of the Rite of Spring* [L'organizzazione armonica del "Sacre du printemps"] di Allen Forte (1978, pp. 28-36): prima analisi di ampio respiro fondata sulla teoria matematica degli insiemi (cfr. i paragrafi 5 del cap. III e 9 del cap. IV). Il titolo del libro indica che il suo oggetto è l'aspetto armonico del *Sacre* in senso lato. Della partitura di Stravinskij, pertanto, Forte prende in esame «non soltanto gli accordi o gli agglomerati verticali, ma anche gli insiemi non ordinati di classi di altezze che sostanziano le figurazioni melodiche, le combinazioni lineari e segmenti di vario tipo» (Forte 1978, p. 23).

Sebbene la parte qui tradotta corrisponda solo a una minima parte del volume (più precisamente, alla sezione iniziale del capitolo *Chronological survey of the work* [Ricognizione cronologica dell'opera]), il lettore vi troverà più di un esempio dei vantaggi apportati dall'analisi insiemistica allo studio del repertorio atonale. Essa, infatti, consente da un lato di verificare la coesione interna di una partitura con risultati talora decisivi per ricostruirne la genesi, o per individuare nessi formali non rilevabili da altri metodi analitici (si vedano le considerazioni di Forte sull'epoca di composizione della parte del *Sacre* qui analizzata, o sul fatto che mai nessuna analisi ha messo in relazione il celebre accordo degli *Augures printanières* [Gli auguri primaverili] con una figurazione che lo precede di ben diciannove battute). Dall'altro lato, il metodo insiemistico consente di raffrontare opere atonali stilisticamente diverse, e ciò può portare — come appunto propone Forte per il *Sacre* — a ridisegnare la posizione di qualcuna di esse nel panorama musicale del primo Novecento.

Ciò che le pagine qui tradotte non esemplificano (ma questo vale anche per il libro nel suo complesso) è il percorso seguito dall'autore per ottenere i risultati in questione. Tuttavia la cosa si spiega facilmente: le operazioni richieste da ogni singolo risultato sono tali e tante (per un'esemplificazione del metodo di Forte, cfr. Dunsby-Whittall 1988, pp. 134-53), da non consentire altre esplicazioni metodologiche al di fuori di quelle contenute nel capitolo introduttivo del libro.

I passi del *Sacre* su cui l'analisi si sofferma sono indicati tramite i numeri di riferimento della partitura d'orchestra. Un'indicazione come " $N3 + 4$ " equivale pertanto a "quattro battute dopo il numero 3 della partitura". Data la scarsa accessibilità delle edizioni dell'opera utilizzate dall'autore — la riduzione per due pianoforti e la partitura orchestrale pubblicate da Edition Russe de Musique tra il 1913 e il 1921 —, tali numeri sono stati uniformati alla partitura attualmente in commercio, edita da Boosey & Hawkes. Si elencano qui di seguito — ricavandole dall'appendice di Forte 1978 (pp. 149-51) — le "forme primarie" degli insiemi identificabili nell'Introduzione alla Prima Parte del *Sacre du printemps*.

3-7	0,2,5			6-2	0,1,2,3,4,6
4-10	0,2,3,5			6-27	0,1,3,4,6,9
4-12	0,2,3,6			6-32	0,2,4,5,7,9
4-Z15	0,1,4,6			6-33	0,2,3,5,7,9
4-16	0,1,5,7			6-34	0,1,3,5,7,9
4-17	0,3,4,7			6-Z48	0,1,2,5,7,9
		8-18	0,1,2,3,5,6,8,9		
4-23	0,2,5,7				
4-Z29	0,1,3,7				
5-2	0,1,2,3,5				
5-4	0,1,2,3,6				
5-9	0,1,2,4,6				
5-23	0,2,3,5,7				
5-31	0,1,3,6,9	7-31	0,1,3,4,6,7,9		
5-32	0,1,4,6,9	7-32	0,1,3,4,6,8,9		

Sebbene alcuni insiemi qui utilizzati abbiano gran peso nel corso della partitura, ve ne sono molti altri che rivestono un'importanza soltanto secondaria nella sua economia complessiva. Uno studio approfondito del *Sacre du printemps* legittima l'impressione che questa introduzione sia stata composta assai presto, forse addirittura prima che Stravinskij avesse chiare le grandi linee dell'opera. Ciò è suffragato da due dati esteriori, poiché in nessun altro punto della partitura v'è un uso così risaputo di elementari aggregati diatonici e di rudimentali successioni cromatiche. A tale proposito va sottolineato che, né nel quaderno degli abbozzi né altrove, si trovano appunti d'una certa estensione per questa Introduzione alla Prima Parte¹.

N0-N3 + 6

La celeberrima melodia iniziale (es. 161) presenta l'insieme 6-32 (l'esacordo maggiore) che ovviamente genererà molte delle figurazioni melodiche diatoniche — principalmente temi e motivi — caratterizzanti alcuni luoghi della partitura.

Es. 161. Introduzione alla Prima Parte



Fig. 6-32: {7, 9, 11, 0, 2, 4}

(Ciò che Stravinskij intendeva esprimere con questi aggregati diatonici era evidentemente la sacralità primitiva del balletto, ma in sé la sua musica è molto più sofisticata e si sottrae ben presto a questa dimensione di diatonismo naïf).

Es. 162. Introduzione alla Prima Parte: N2

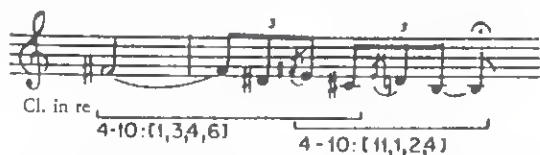


Es. 163. Introduzione alla Prima Parte: N3 + 2



Le gemmazioni più dirette di 6-32 sono 4-23 in N2 e l'espansione di 4-23 che riscontriamo in N3 + 2 come 5-23 (ess. 162-163). Sia 4-23 sia 5-23 sono contenuti in 6-32, ma la loro disposizione melodica non deriva direttamente da 6-32. In altri termini, nessuno dei due insiemi più piccoli è semplicemente una trasformazione ordinata di qualche segmento dell'insieme 6-32 che li ha generati.

Es. 164. Introduzione alla Prima Parte: N1 + 2



Altra gemmazione di 6-32 è l'insieme di classi di altezze 4-10, che sopraggiunge in N1 + 2, concludendo la prima, estesa figurazione melodica (es. 164). L'insieme totale che si presenta in questo punto è 6-2, che, come si vede nell'es. 164, è costituito dall'embricazione di due diverse forme di 4-10. Perno di questi due insiemi correlati per trasposizione ($t = 10$) è il mi_3 . (Forme melodiche del genere sono ovviamente scontate nei tardi lavori seriali di Stravinskij, cfr. i *Three Songs from William Shakespeare* citati in Forte 1973, p. 73, es. 76). Nell'insieme di classi di altezze 4-10 ci si imbatte — soprattutto nelle melodie — lungo tutto l'arco del *Sacre*. Nella scena delle "Rondes du printemps" (N53), esso appare alla melodia in una disposizione che lo identifica con il tradizionale tetracordo minore.

L'accordo conclusivo di N2 + 3 (es. 165) è formato da 4-16, un insieme più tipicamente atonale che svolgerà altrove un ruolo importante, ad esempio fornendo il disegno ostinato che comincia a N86 + 3 dell'Introduzione alla Seconda Parte (es. 166) o, cosa anche più notevole, l'accordo conclusivo dell'intera partitura (N201 + 3).

N4-N6 + 10

Una costante delle prime cinque battute di questa sezione è l'accordo tenuto di quattro note affidato al clarinetto e ai corni (es. 169).

Es. 169. Introduzione alla Prima Parte: N4 e N5

Cl., Cr. Fl., Cr.

4 - Z29: [4, 8, 10, 11] 5 - 9: [9, 10, 11, 1, 3]
4 - Z15: [9, 10, 1, 3]

Come indicato nell'esempio, abbiamo qui l'insieme 4-Z29 (il tetracordo composto da intervalli tutti diversi). Lo segue a N5 l'insieme 5-9, che nella riduzione per due pianoforti (dove manca il trillo sul la2) è rimpiazzato da un'altra forma del tetracordo suddetto, 4-Z15 (es. 169). Così la sostanza dell'assetto intervallare viene conservata pur nel modificarsi dell'assetto frequenziale. Il che corrisponde a un tipo di strutturazione intervallare molto più tipica di Schönberg o Webern che di Stravinskij, sebbene il *Sacre* ne offra più di un esempio.

Le principali componenti melodiche in N4 — cioè gli insiemi di "classi di altezze" 5-4 e 6-2 — non assumono particolare significato in altre parti dell'opera, ma derivano palesemente dagli insiemi cromatici dell'inizio dell'Introduzione. L'insieme melodico 4-17 in N5 rappresenta un caso diverso. Anch'esso non è particolarmente importante nel prosieguo della composizione, tuttavia ricopre spesso un ruolo accessorio, di sostegno (cfr., nella scena di *Jeux des cités rivales*, l'accordo sul primo tempo di N60 + 1). Esso corrisponde a uno dei più comuni tetracordi atonali: il cosiddetto tetracordo maggiore-minore su cui già esiste tutta una bibliografia².

Es. 170. Introduzione alla Prima Parte: N5

4-17: [1, 4, 5, 8]

Nel nuovo materiale che viene esposto fra il primo tempo di N6 e il secondo tempo di N6 + 1, compare per la prima volta 7-31. Come avremo ancora modo di sottolineare, questo insieme, il suo complementare e i loro sottoinsiemi sono eventi armonici basilari nel *Sacre*. (L'ordine normale dell'insieme di "classi di altezze" qui utilizzato è [10, 11, 1, 2, 4, 5, 7]).

Es. 171. Introduzione alla Prima Parte: N12 + 7 (Duo per pianoforte)

6-34: [10, 0, 2, 4, 6, 7] 5-31: [7, 10, 1, 3, 4]

3-7

6-27: [10, 1, 3, 4, 6, 7]

Circa la ricorrenza ulteriore del complementare di 7-31 (5-31), basterà il caso illustrato nell'es. 171, dove lo si vede inserito, alla fine dell'Introduzione, in 6-27, uno degli esacordi fondamentali del *Sacre*. Va notato che l'esempio è tratto dalla riduzione per due pianoforti, che qui presenta un'altra discrepanza con la partitura orchestrale. In quest'ultima, infatti, le classi d'altezze 4 e 10 (mi e la diesis) non fanno parte dell'accordo tenuto, essendo affidate alle viole sole e sovrapponendosi all'intervento dei fiati soltanto per la durata d'una croma. Naturalmente la spiegazione di questo e altri casi analoghi sta nell'orchestrazione, che Stravinskij completò solo dopo la stesura della riduzione pianistica necessaria alle prove del balletto. Si veda a conferma il quaderno degli abbozzi, ammesso che qui sia effettivamente la maggior parte degli appunti preparatori dell'opera.

La fine di questa sezione dell'Introduzione alla Prima Parte è caratterizzata dall'insieme 8-18 (N6 + 10, primo e secondo flauto), che è in relazione di sottocomplesso d'insiemi (Kh) con 7-31 e 7-32 (di quest'ultimo diremo altrove). Questi, infatti, sono entrambi suoi sottoinsiemi: sono, cioè, contenuti in 8-18 e ne contengono il complementare (4-18).

L'es. 171 mostra altre due situazioni armoniche di rilievo: 6-27, che è presente in otto delle quattordici scene del *Sacre*, spesso con un ruolo strutturale d'importanza decisiva, e 6-34, che è meno significativo ma interessa per la sua affinità tipologica con l'"accordo mistico" di Skrjabin.

N7-N9 + 4

Questa sezione sviluppa praticamente il materiale presentato nella parte iniziale dell'Introduzione. Pertanto è superfluo discuterla, se non, forse, per sottolineare l'importanza che vi assume l'esacordo minore, 6-33, presentato in N9 dal flauto in sol. All'inizio dell'Introduzione, viceversa, era stato l'esacordo maggiore 6-32 a svolgere una funzione importante.

N10-N11 + 3

La penultima sezione ripropone le strutture armoniche dell'inizio, le formazioni diatoniche a esse associate e le loro propaggini cromatiche. Come mostra l'es. 172 (da confrontarsi con l'es. 162), vi è incluso anche l'insieme 4-23, presente in N10 nella svettante melodia del clarinetto piccolo in re.

Es. 172. Introduzione alla Prima Parte: N10



Es. 173. Introduzione alla Prima Parte: N10

5-32: [11, 2, 4, 7, 8]

Es. 174. "Les augures printanières": N13

7-32: [7, 8, 10, 11, 1, 3, 4]

N12 + 5 potrà dapprima sconcertare, dato che ne risulta 6-Z48, un insieme relativamente poco importante nel *Sacre*. Ma tutto si chiarisce appena si consideri la partitura d'orchestra. Come mostra l'es. 175, le componenti di 6-Z48 poste in rilievo dall'orchestrazione sono due insiemi importanti come 4-23 e 4-16 (per la funzione di quest'ultimo nella Danza sacrale, si veda l'accordo sul terzo quarto di N176). Nei confronti dell'opera nella sua globalità, l'esacordo che qui si delinea ha, dunque, meno importanza delle proprie componenti.

Es. 175. Introduzione alla Prima Parte: N12 + 5

Cl. in la

Cl. basso in sib

4-23: [0,2,5,7]

4-16: [5,6,10,0]

[Titolo originale: *Chronological survey of the work: introduction to Part I*, in A. Forte, *The harmonic organization of the Rite of Spring*, New Haven-London, Yale University Press 1978, pp. 29-36; traduzione di Claudio Annibaldi e Francesca Vacca.]

GLOSSARIO DI TERMINI ANALITICI
di
William Drabkin

I termini delucidati in questo glossario riguardano i metodi più in uso discussi nell'ultimo capitolo, ma non il lessico-base dell'analisi tonale e morfologica, che ricorre in molti indirizzi analitici. Di regola, a dare una definizione adeguata di "nota di passaggio", "sesta francese", "cadenza", "relativo maggiore", "ternario", "rondò" bastano le normali opere di consultazione. Sono anche esclusi dal presente glossario termini generici in cui ci si imbatte spesso nella letteratura analitica (come "sviluppo" e "sonorità"), soprattutto quelli che possono subire scarti di significato da un autore all'altro ma dovrebbero risultare chiariti dal contesto (ad esempio, "articolazione" o "trasformazione"). Per la spiegazione di locuzioni storicamente importanti ma ormai estranee al lessico analitico corrente, come *Abschnitt* o *dessin*, si rinvia ai due capitoli sulla storia dell'analisi.

Un certo rilievo è dato all'analisi schenkeriana, considerando che essa fa riferimento a molte nozioni e tecniche sottese da una nomenclatura specifica e che — come fa fede la produzione musicologica attuale — conta fra i metodi analitici più autorevoli del repertorio tonale. Vengono però spiegati e discussi anche termini fondamentali della teoria degli insiemi applicata alla musica atonale e seriale, della semiologia musicale e dell'analisi proporzionale, nonché locuzioni ricorrenti negli scritti di Rétzius, Riemann, Schönberg, Tovey e rispettivi proseliti.

In linea di principio, la trattazione di un termine ricorre dove esso è registrato nella forma linguistica con cui è stato introdotto nell'uso. Così, la spiegazione di *Grundgestalt* va cercata sotto questa voce, nonostante nel glossario siano inserite, come voci di rinvio, sia il suo equivalente inglese (*basic shape*) sia la traduzione italiana proposta nelle pagine precedenti ("figura-base"). Fanno eccezione alcuni termini di significato mutevole (come "cellula", "diminuzione", "esacordo") o da tempo acquisiti al nostro lessico musicale (come "monotonalità" e "regione"), nonché tutti quelli derivati da altre discipline ("asse paradigmatico", "equivalenza", "funzione" ecc.), la cui trattazione va cercata sotto la corrispondente dizione italiana.

Anacrusi generale. V. GENERALAUFTAKT.

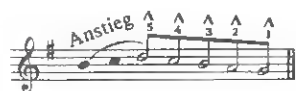
Analisi proporzionale. V. SEZIONE AUREA.

Anschlussmotiv (ted.: motivo aggregato). Termine usato da Riemann (cfr. cap. IV, paragrafo 5) per indicare un'unità fraseologica sussidiaria — normalmente di due o tre tempi — situata subito dopo l'ultimo tempo forte di un'unità fraseologica principale. Occupando i tempi relativamente più deboli che seguono, il "motivo aggregato" genera su uno di essi un nuovo tempo forte, il cui valore accentuativo equivale a quello del tempo forte precedente. Esso fa dunque parte della naturale struttura metrica dell'unità fraseologica principale, nel senso che non gli si riconosce un'autonoma capacità di produrre un'estensione del naturale modulo metrico di tale unità, benché possa ricorrere entro tale estensione. In pratica, l'*Anschlussmotiv* può essere considerato ora come una reiterazione del tempo forte, ora come una forma elaborata di terminazione "femminile".

La prima possibilità è esemplificata dal tema dell'Andante della *Sonata per pf. in sol maggiore* op. 14 n. 2 di Beethoven (v. es. 111), dove a ognuna delle prime tre coppie di battute è aggregata una figurazione di due note che si aggancia al primo tempo di ogni seconda battuta occupandone i tre tempi residui. L'accento secondario che risulta sul terzo tempo è indicato dalle stanghette di battuta tratteggiate. Per indicare l'*Anschlussmotiv*, Riemann si vale in questo caso di legature aperte all'estremità sinistra, che sembrano innestarsi sulla legatura della semifrase precedente (v. es. 38). Per un'esemplificazione dell'altra possibilità — quella di un *Anschlussmotiv* in forma di terminazione "femminile" — si veda il successivo es. 201 (batt. 9 e 11).

Anstieg (ted.: ascesa). Termine usato da Schenker per indicare una tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION) consistente in un movimento ascendente per grado congiunto, che parte da una nota della triade di tonica e raggiunge la nota iniziale della "linea fondamentale" (v. URLINIE) prima che questa abbia iniziato la sua traiettoria (v. es. 176). L'equivalente inglese più usuale è *ascent*, o *initial ascent* ("movimento ascendente" o "movimento ascendente iniziale"), il più infrequente *space-opening motion* (movimento apri-spazio). Poiché un *Anstieg* prepara la "linea fondamentale" ma non ne fa parte, non è necessario che sia diatonica (Schenker 1935, ess. 38a e 38c)¹: può anche comprendere una quarta aumentata, con eventuale effetto di tonicizzazione della dominante (v. TONIKALISIERUNG). Questo caso è illustrato da Schenker (1935, es. 39/3) analizzando l'Inno imperiale dal *Quartetto per archi* op. 76 n. 3 (Hob. III/77) di Haydn (v. il successivo es. 192).

Es. 176



Antecedente. V. PERIODO.

Arpeggiation (ingl.: arpeggio del basso). V. BASSBRECHUNG.

Ascending register transfer (ingl.: trasferimento a un registro superiore). V. HÖHERLEGUNG.

Ascent (ingl.: movimento ascendente). V. ANSTIEG.

Asse paradigmatico. Locuzione che la semiologia musicale ha ripreso dalla linguistica, per significare l'immaginaria linea verticale lungo la quale vengono raggruppate tutte le unità musicali che assolvono a una stessa funzione entro una struttura data. Le unità in questione vengono definite "equivalenti dal punto di vista paradigmatico": un rapporto determinato, in pratica, dai tratti che accomunano più unità elementari successive. In un'analisi semiologica le unità che appartengono allo stesso paradigma sono incolonnate secondo l'ordine di ricorrenza nella struttura di cui fanno parte, così da poterne agevolmente studiare le ripetizioni e le trasformazioni. L'es. 177 (che sottintende cinque bemolle in chiave) mostra un'analisi delle battute iniziali di *Syrinx* di Debussy effettuata da Jean-Jacques Nattiez (1975b, p. 334), il quale identifica tredici unità, in maggioranza consistenti di tre o quattro note. Nel classificare queste unità in base alle loro caratteristiche, Nattiez giunge a stabilire, per questa parte della composizione, quattro paradigmi principali:

A, rappresentato dall'unità 1: un semitono discendente seguito da un tono ascendente;

B, rappresentato dall'unità 3: una figurazione di quattro note discendenti che comprende gli intervalli di semitono, semitono, seconda aumentata;

C, rappresentato dall'unità 4: un tono ascendente seguito da un semitono discendente;

D, rappresentato dall'unità 7: una quarta diminuita discendente seguita da un semitono ascendente.

In questa analisi il disegno ritmico è un fattore molto meno importante del profilo melodico, per quanto concerne la segmentazione (v.) della linea musicale in unità elementari. Non a caso le unità 1, 4 e 7 hanno lo stesso ritmo di crome puntate più due biscrome, ma sono assegnate a paradigmi diversi, mentre le unità 7, 8 e 9, che sono ritmicamente diverse, sono assegnate a uno stesso paradigma in base al profilo melodico.

Unità che soddisfano solo ad alcuni criteri d'appartenenza a un certo paradigma figurano decentrate rispetto alla colonna che le concerne. Per questo l'unità 10, le cui ultime note corrispondono al disegno discendente dell'unità 3, appare decentrata rispetto alla colonna del Paradigma B.

In taluni casi, l'analisi può suggerire altri possibili raggruppamenti di note atti a formare delle unità. Ad esempio, Nattiez divide la terza battuta di *Syrinx* in una figurazione di tre note più un si bemolle⁴ tenuto (unità 4 e 5), ma in alternativa l'intera battuta può essere considerata come un'unica unità 6. Allo stesso modo, le sei note che costituiscono le unità 8 e 9 possono anche essere raggruppate come una nota isolata più una figurazione di 5 note (unità 11 e 12).

Asse sintagmatico. Locuzione che la semiologia musicale ha ripreso dalla linguistica e che indica l'immaginaria linea orizzontale che mostra la successione delle funzioni di una struttura musicale. Le unità elementari consecutive, che si ritiene assolvano a tali funzioni, vengono scritte l'una dopo l'altra lungo l'asse sintagmatico in modo da evidenziarne le rispettive funzioni sintattiche (ad esempio, di inizio di frase o di figurazione cadenzale). V. anche ASSE PARADIGMATICO.

Es. 177

Paradigma A Paradigma B Paradigma C Paradigma D

Ausfaltung (ted.: dispiegamento). Termine usato da Schenker per indicare una tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION) consistente nel disporre consecutivamente, in un'unica linea melodica, le note concomitanti di una figura contrappuntistica. L'es. 178 illustra la derivazione per *Ausfaltung* delle battute d'esordio del Finale della *Sonata in la maggiore per vcl. e pf.* op. 69 di Beethoven.

Es. 178

Ausführung (ted.: realizzazione). Termine dell'analisi schenkeriana, usato generalmente per indicare l'assetto definitivo di un determinato passaggio musicale, rispetto all'abbozzo preliminare steso dal compositore o alla riduzione effettuata dall'analista. In alcuni dei suoi scritti più antichi (per esempio, nell'"edizione esplicativa" dell'op. 101 di Beethoven) Schenker impiega il termine per indicare quello stadio di elaborazione di un più embrionale disegno contrappuntistico, che successivamente avrebbe

denominato "livello intermedio" (v. SCHICHT). A partire dal 1926 circa egli lo usa esclusivamente per indicare la composizione ultimata, intesa come ultima fase del processo compositivo (e quindi anche analitico).

Auskomponierung (ted.: elaborazione compositiva). Termine usato da Schenker per descrivere l'articolazione e l'elaborazione della base strutturale di un pezzo tonale, ossia della sua triade di tonica. In tal modo un pezzo siffatto può essere caratterizzato come il risultato finale della "elaborazione compositiva" di questo accordo. La prima fase di questo procedimento porta alla "struttura fondamentale" (v. URSATZ), la cui voce superiore o "linea fondamentale" (v. URLINIE) è sostenuta da un "arpeggio del basso" (v. BASSBRECHUNG)². La "linea fondamentale" consiste in un disegno diatonico discendente che, muovendosi per gradi congiunti, collega una delle note della triade di tonica alla sua fondamentale. Peraltro la triade in questione è "elaborata" anche dall'"arpeggio del basso", che si muove dalla tonica alla dominante e viceversa. L'*Auskomponierung* si realizza a "livelli strutturali" successivi (v. SCHICHT), grazie all'attivazione di varie tecniche di prolungamento (v. PROLONGATION).

Alcuni analisti (schenkeriani e no) parlano talora di "elaborazione compositiva" in senso più generale: per indicare l'elaborazione di qualche tratto specifico del tessuto sonoro di un pezzo. Si pensi, ad esempio, alla dialettica fra do diesis e re bemolle nel primo tempo dell'"Eroica" di Beethoven (cfr. J. Kerman-A. Tyson 1983, trad. it. 1986, pp. 102-3).

Auslassung (ted.: soppressione). V. ELISIONE.

Background (ingl.: livello profondo). V. SCHICHT.

Basic interval pattern (ingl.: modulo intervallare di base). Locuzione usata nell'analisi insiemistica per indicare gli intervalli formati da successive "classi d'altezza", scritti in ordine di grandezza con l'intervallo minore al primo posto. Per esempio, la successione degli intervalli formata dalle note do-do diesis-sol-fa diesis-la è, misurata in semitoni, 1-6-1-3. Quella formata dalle note do diesis-mi-fa-fa diesis-do è 3-1-1-6. Entrambe le successioni hanno lo stesso *basic interval pattern* (locuzione correntemente abbreviata in *bip*): 1136.

Basic shape (ingl.: figura-base). V. GRUNDGESTALT.

Bassbrechung (ted.: arpeggio del basso). Termine dell'analisi schenkeriana che indica la voce inferiore della "struttura fondamentale" (v. URSATZ), ossia il movimento del basso dalla tonica alla dominante e viceversa in quanto coincide con la durata complessiva di una composizione. In sua vece si usa talora *Brechung* (arpeggio), termine più generico che indica una tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION) consistente nell'articolare una qualsiasi voce in forma di accordo arpeggiato. In tutti i casi il risultato è la trasformazione in movimento melodico di un agglomerato verticale — accordo o intervallo che sia — che viene, come talora si dice, «orizzontalizzato» (ted., *horizontalisiert*).

Il mantenimento della tensione armonica per tutta la durata di un pezzo tonale comporta l'affermazione della tonalità fondamentale, un movimento di allontanamento da tale tonalità (di solito verso una o più tonalità diverse) e la sua riaffermazione passando per la tonalità di dominante. L'"arpeggio del basso" I-V-I, a cui ci si riferisce più propriamente con il termine *Bassbrechung*, equivale all'affermazione della tonica, al pas-

bip. V. BASIC INTERVAL PATTERN.

Brechung (ted.: arpeggio). V. BASSBRECHUNG.

Cardinality (ingl.: cardinalità). Termine dell'analisi insiemistica che indica il numero degli elementi di un insieme di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET). Il numero cardinale di un insieme consistente di una sola "classe di altezze" (per es., do) è 1; il numero cardinale dell'insieme di "classi d'altzze" corrispondente alla triade di do maggiore (do-mi-sol = [0, 4, 7]) è 3; il numero cardinale dell'insieme che rappresenta la scala di do maggiore (do-re-mi-fa-sol-la-si = [0, 2, 4, 5, 7, 9, 11]) è 7.

Cellula. Termine convenzionalmente usato nell'analisi tematica per indicare un disegno melodico di dimensioni minime, ovvero un segmento di una figura tematica o di un motivo (v.). L'identità, o la riconoscibilità, normalmente attribuita a quest'ultimo è preclusa alla cellula dalle sue dimensioni ridotte (v. il successivo es. 185).

Una diversa distinzione tra motivo e cellula è stata elaborata da Rudolf Réti nel suo secondo libro sull'elaborazione tematica (Réti 1967). In quanto profilo melodico, figura imperniata su una nota di volta o mera ripetizione della stessa nota, la cellula è qui l'essenza stessa del motivo. E il motivo può considerarsi niente più che il rimpinguamento di una cellula (si pensi al caso di un intervallo riempito da un disegno scalare). Così la loro distinzione non è più un fatto di dimensioni ma di specificità: un motivo è la forma assunta da una cellula all'interno di un pezzo determinato. All'analista spetta dunque l'individuazione delle "cellule primarie" (*prime cells*) di una composizione: ossia di quel gruppo di profili melodici che reggono il suo vocabolario motivico e, tramite il modo di disporsi al suo interno, la sua specifica "formula tematica" (sul metodo di Réti, cfr. cap. IV, paragrafo 3 e gli ess. 31-34).

Riferendosi a musiche liberamente atonali, come quelle composte da Schönberg fra l'op. 11 e l'op. 23, George Perle (1962) ha coniato le locuzioni *basic cell* e *intervallic cell* ("cellula base", "cellula intervallare") per designare il gruppo di note — o di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) — da cui si sviluppa la totalità delle note di una composizione. Tali, ad esempio, le note si bemolle³ - sol diesis³ - sol (naturale)³ per l'op. 11 n. 1; e le note la bemolle² - sol² - si bemolle², o le "classi di altezze" fa diesis, la bemolle e la naturale, per l'op. 23 n. 1.

Cellula primaria. V. CELLULA.

Classe di altezze. V. PITCH-CLASS SET.

Classe di equivalenza. V. EQUIVALENZA (II).

Classe di intervalli. V. INTERVAL CLASS.

Combinatorietà. Termine impiegato nell'analisi della musica dodecafonica per indicare la proprietà di una serie di dodici note, un segmento della quale può essere "applicato" nel segmento residuo tramite uno dei procedimenti standard della tecnica seriale³: trasposizione, inversione, retrogradazione. Derivato dal calcolo combinatorio e adottato per la prima volta a scopi analitici da Milton Babbitt (1955), il termine è perlopiù riferito ad esacordi (v.) non-ordinati come possono essere le prime o le ultime sei note di una "serie" dodecafonica, ove non si tenga conto della loro successione originale (v. ORDERED SET). I tipi di combinatorietà esacordale indicati da Babbitt sono quattro:

1. *Combinatorietà per retrogradazione.* Qualsiasi esacordo, in quanto genera per trasposizione il proprio retrogrado, è "applicato" in se stesso (in parole povere: trasposti a partire da 0, tutti gli esacordi risultano combinabili per retrogradazione).

2. *Combinatorietà per inversione retrogradata.* L'inversione di qualsiasi esacordo, in quanto genera per trasposizione il suo retrogrado, è "applicata" in se stessa (l'inversione di $[0, 1, 3, 4, 6, 7]$ è $[0, 11, 9, 8, 6, 5]$ e, trasposta di 7, dà $[7, 6, 4, 3, 10]$).

3. *Combinatorietà diretta.* Qualsiasi esacordo, in quanto genera per trasposizione il proprio complementare (v. COMPLEMENT), è "applicato" in quest'ultimo ($[0, 1, 3, 4, 5, 8]$ trasposto di 6 dà $[6, 7, 9, 10, 11, 12]$).

4. *Combinatorietà per inversione.* L'inversione di qualsiasi esacordo, in quanto dà per trasposizione il suo complementare, è "applicato" in quest'ultimo (l'inversione di $[0, 1, 3, 5, 7, 9]$ è $[0, 11, 9, 7, 5, 3]$ e, trasposta di 11, dà $[11, 10, 8, 6, 4, 2]$).

Alcuni esacordi posseggono tutte e quattro queste forme di combinatorietà, e vengono detti "onnicombinabili" (ingl., *all-combinatorial*).

Common subset (ingl.: sottoinsieme comune). Nell'analisi insiemistica si dice che un insieme di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) è il sottoinsieme comune di due altri insiemi, A e B, qualora esso sia incluso così in A come in B. La nozione di sottoinsieme è importante per determinare se tra due insiemi di "classi di altezze" esiste o no una relazione di affinità (v. SIMILARITY RELATION).

Complement (ingl.: complemento). Termine dell'analisi insiemistica che indica l'insieme (v. SET) formato da tutte le "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) non comprese in un altro insieme di "classi di altezze". Il primo insieme viene indicato come il "complemento" del secondo. Il rapporto di complementarità tra insiemi è sempre riferito a un "insieme universale" (ingl., *universal set*) che comprende per convenzione tutte le dodici "classi di altezze". Così, ad esempio, l'insieme complementare di $[0, 2, 6]$ è $[1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11]$.

Quando un insieme e il suo complementare vengono considerati nelle rispettive "forme primarie" (v. PRIME FORM), che sono sempre calcolate a partire da 0, essi risultano possedere elementi in comune. Così la "forma primaria" del complemento di $[0, 2, 6]$ è $[0, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10]$, che in effetti comprende anche l'insieme originale. Alcuni insiemi di "classi di altezze" di sei elementi, come $[0, 1, 2, 3, 4, 5]$ (la scala cromatica) e $[0, 2, 4, 6, 8, 10]$ (la scala per toni interi), sono complementari di se stessi (ingl., *self-complementary*). Ciò significa che le "forme primarie" di questi insiemi e dei rispettivi complementi sono identiche.

Complesso di insiemi. V. SET COMPLEX.

Composing-out (ingl.: elaborazione compositiva). V. AUSKOMPONIERUNG.

Consequente. V. PERIODO.

Coupling (ingl.: abbinamento). V. KOPPELUNG.

Degree (ingl.: grado della scala). V. STUFE.

Descending register transfer (ingl.: trasferimento a un registro inferiore). V. TIEFERLEGUNG.

Developing variation (ingl.: tecnica variazionale di sviluppo)⁴. Locuzione adottata da Arnold Schönberg nei suoi scritti americani per indicare la generazione del materiale da una figura-base (v. GRUNDGESTALT), con particolare riferimento alla musica tonale dopo l'avvento dello "stile galante". Nell'età barocca lo sviluppo di una composizione era realizzato non già mediante la rielaborazione di idee tematiche, bensì tramite la riproposizione di queste in diversi contesti (si pensi alla trasposizione o all'inversione delle voci in un pezzo contrappuntistico). Tra il 1750 e il 1900, invece, con la maturazione di una dimensione polifonica intesa sempre meno in termini rigorosamente contrappuntistici, i compositori si trovarono nella necessità di sviluppare l'idea di partenza, aggiungendovi materiali o sottraendovene, ovvero sottoponendola a modifiche concernenti il ritmo, gli intervalli, il profilo melodico, l'armonia. In questo processo è possibile assegnare un ruolo anche alle variazioni delle dinamiche, dell'articolazione e dell'orchestrazione. Tuttavia Schönberg non ne parla esplicitamente.

Egli e altri fanno frequente riferimento alla "tecnica variazionale di sviluppo" a proposito di Brahms, la cui elaborazione dei materiali musicali è più libera e asimmetrica di quella di Wagner, che Schönberg considerava fondata in misura massiccia sulla ripetizione letterale e sul meccanismo della progressione. La definizione e l'esemplificazione più celebri che egli dette di questo aspetto della tecnica brahmsiana si trovano nei saggi *Brahms the progressive* e *Criteria for the evaluation of music* [*Brahms il progressivo* e *Criteri di valutazione della musica*], contenuti entrambi in Schönberg 1950 [trad. it., 1960, pp. 56-104 e 178-91]. Esse hanno rappresentato la premessa di ulteriori indagini in quest'ordine di problemi analitici (v. soprattutto Frisch 1984).

Diminuzione. Nella prassi esecutiva rinascimentale e barocca (cfr. cap. II, paragrafo 1) il termine indicava un tipo di variazione ornamentale. Schenker l'ha usato in un'accezione generica, per indicare l'elaborazione di materiali musicali mediante tecniche di prolungamento (v. PROLONGATION) che li portano a coincidere con il contenuto di uno dei tre "livelli" strutturali di un pezzo (v. SCHICHT). Da ultimo, però, ha finito per associarlo specificamente al "livello esterno" (Schenker 1935, paragrafi 251-66). Per lui il procedimento è piuttosto "compositivo" che "analitico", dato che la composizione ultimata non è il punto di partenza dell'analisi ma il suo punto d'arrivo. V. anche RIDUZIONE (II).

Divider (ingl.: divisore). V. TEILER.

Elisione. Nella teoria fraseologica di Riemann (cfr. cap. IV, paragrafo 5) i sinonimi *Elision* e *Auslassung* designano il procedimento che rende asimmetrica una costruzione

fraseologica regolare — cioè alternante elementi “deboli” e “forti” — tramite l’omissione di uno degli elementi “deboli” o la sovrapposizione degli elementi “forti” di una frase con gli elementi “deboli” della frase successiva. Normalmente Riemann usa il termine *Elision* nel primo senso, per indicare cioè la soppressione della fase iniziale — non accentata e “in espansione” — di una unità fraseologica, come il primo elemento di un “motivo-battuta” (ted., *Taktmotiv*: v. MOTIVO), ovvero il primo motivo di una coppia di battute (ted., *Zweitaktgruppe*: v. MOTIVO). Correlando tali unità fraseologiche incomplete con le unità complete che seguono si ottiene una successione di accenti “forte-debole-forte”, come quella esemplificata nel Minuetto del *Quintetto per archi in sol minore* K. 516 di Mozart, già considerato nel paragrafo 5 del cap. IV (v. es. 36). In questo pezzo Riemann interpreta le prime tre semifrasi di tre battute come unità compresse di quattro battute, la cui prima battuta sia stata omessa. Del resto, ciò è indicato anche dai “numeri di battuta” scritti fra parentesi sotto il pentagramma — (2), (4), (6), (8) ecc. — che permettono di dedurre l’immissione delle battute (1) e (5).

Nella terminologia anglosassone la parola *Elision* si accosta di norma all’accezione accessoria che ha in Riemann, indicando la sovrapposizione della fine di una frase con l’inizio della successiva. Nel qual caso, però, Riemann preferisce il termine *Verschränkung* (v.).

Empty set (ingl.: insieme vuoto). V. INVARIANT SET.

Equivalenza (I). Nella terminologia dell’analisi insiemistica è la proprietà per cui più insiemi di “classi di altezze” possono essere ricondotti alla stessa forma (v. PITCH-CLASS SET). Due insiemi riducibili alla stessa “forma primaria” (v. PRIME FORM) si dicono equivalenti per trasformazione (v. NORMAL ORDER). La dimostrazione dell’equivalenza per trasformazione degli insiemi si1-fa2-la2 e si bemolle1-do4-fa diesis3 è la seguente:

	si1	fa2	la2	sib1	do4	fa # 3
ordine iniziale	[11,	5,	9]	[11,	0,	6]
ordine numerico ascendente	[5,	9,	11]	[0,	6,	10]
ordine normale	[5,	9,	11]	[6,	10,	0]
forma primaria	[0,	2,	6]	[0,	2,	6]

Due insiemi si dicono “equivalenti per inversione” quando è possibile ridurre alla stessa “forma primaria” l’ordine iniziale dell’uno e l’inversione intervallare dell’altro (nella teoria della musica atonale, l’inversione è riferita all’ottava, sicché l’inversione di 0 è 0, quella di 1 è 11, quella di 2 è 10 ecc.). Ecco come si può dimostrare l’equivalenza per inversione degli insiemi si1-fa2-sol2 e si bemolle1-do4-fa diesis3:

	si1	fa2	sol2	sib1	do4	fa # 3
ordine iniziale	[11,	5,	7]	[10,	0,	6]
inversione del secondo insieme				[2,	0,	6]
ordine numerico ascendente	[5,	7,	11]	[0,	2,	6]
ordine normale	[5,	7,	11]	[0,	2,	6]
forma primaria	[0,	2,	6]	[0,	2,	6]

Equivalenza (II). Termine usato dai semiologi della musica per significare l'identità di funzioni o di contesto. Pertanto due unità possono essere materialmente diverse ma risultare "equivalenti" in quanto ricorrono nello stesso contesto (è il caso di unità dissimili seguite da una stessa unità: cfr. cap. IV, paragrafo 7 ed es. 40). Il complesso di tutti gli elementi considerati equivalenti costituisce quella che viene definita una "classe di equivalenze" (v. anche NIVEAU). Affinità di materiali (per esempio, di successioni intervallari o disegni ritmici) e la stessa identità esteriore non sono, in se stesse, motivi sufficienti a far riconoscere la proprietà dell'equivalenza, però giocano un ruolo decisivo nella scomposizione iniziale di un pezzo (v. SEGMENTAZIONE). Si ricorre talora all'equivalenza per determinare gli elementi che appartengono a un medesimo paradigma (v. ASSE PARADIGMATICO). In tal caso essa si riferisce a un'identità di funzioni sintattiche.

Esacordo. Termine impiegato nell'analisi insiemistica per indicare un insieme di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) costituito da sei elementi. Nell'analisi della musica dodecafonica corrisponde in particolare alle prime o alle ultime sei note della serie originale, considerate come "sottoinsieme non-ordinato" (v. SUBSET e ORDERED SET) al fine di verificare la combinatorietà della serie stessa (v. COMBINATORIETÀ e Z-RELATION).

Esthétique (fr.: estetica). V. NIVEAU.

Fibonacci, serie di. Serie di numeri interi, ciascun elemento della quale corrisponde alla somma dei due precedenti (ad esempio: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 ecc.). Trae il suo appellativo dal soprannome del matematico duecentesco Leonardo da Pisa, e ha importanza nell'analisi proporzionale (v. SEZIONE AUREA).

Foreground (ingl.: livello esterno). V. SCHICHT.

Fundamental line (ingl.: linea fondamentale). V. URLINIE.

Fundamental structure (ingl.: struttura fondamentale). V. URSATZ.

Funzione. Termine variamente usato in matematica, statistica, psicologia e altre discipline per indicare una quantità o un processo, che determinano il valore delle variabili a cui vengono associati. Nell'accezione di "ruolo svolto all'interno di una struttura", ha avuto applicazioni analitiche molteplici.

Nella teoria armonica di Riemann il termine "funzione" (ted., *Funktion*) denota la relazione di un accordo con il suo centro tonale. Tale relazione è definita in termini esclusivi di Sottodominante (S), Dominante (D) e Tonica (T), e le successioni accordali sono considerate come combinazioni proteiformi di queste funzioni. Ne consegue, ad esempio, che l'accordo di sopratonica è considerato come facente funzione di sottodominante (in tal caso si dice che la sopratonica è lo *Stellvertreter*, il "vicario", della sottodominante). Sotto questo aspetto la teoria di Riemann diverge sostanzialmente dalla nozione schenkeriana di "grado armonico" (v. STUFE) così come dalla teoria armonica di Schönberg. Per quest'ultimo (1954) la funzione strutturale non va mai riferita ad accordi singoli, ma a successioni di accordi da interpretarsi secondo i rispettivi bassi fondamentali. Così la funzione imprime direzionalità a una successione accordale, determinandone il ruolo all'interno dello schema di "regioni" (v. REGIONE) in cui si attua la monotonalità (v.).

La funzione è una nozione centrale anche nella teoria analitica di Wallace Berry (1976) (cfr. cap. III, paragrafo 6), indicando il ruolo che un evento o una successione di eventi riveste all'interno di una struttura, soprattutto come fattore del suo significato espressivo. Di qui la possibilità di attribuire funzioni tonali e melodiche agli eventi concernenti l'ambito frequenziale, funzioni propulsive e metriche agli eventi ritmici, funzioni multiple a eventi di altro tipo (che quindi possono divenire funzionalmente ambigui).

Nell'analisi funzionale di Keller (1957, 1985) (cfr. cap. IV, paragrafo 3) il termine non ha valore analitico ed è usato in analogia con la fisiologia, in quanto studio delle "funzioni unificanti l'organismo vivente".

Gap-filling (ingl.: riempimento dei vuoti). Tecnica impiegata nel modello analitico basato sull'"implicazione-attuazione" (v. IMPLICATION-REALIZATION).

Generalauftakt (ted.: anacrusi generale). Nella teoria fraseologica di Riemann (cfr. cap. IV, paragrafo 5) designa quel particolare tipo di anacrusi che ricorre all'inizio di unità formali di due, quattro o otto battute (dette, rispettivamente, *Zweitaktgruppe*, *Halbsatz* e *Period*). Anziché riguardare soltanto la battuta a cui è preposta, tale anacrusi concerne l'intera unità fraseologica che segue. A un *Generalauftakt* è spesso associata l'indicazione *rallentando* o *ritenuto*, cosicché il successivo ritorno "al tempo" valga a distinguerlo dalla prima battuta dell'unità morfologica a cui è preposto. Nelle sue analisi e "revisioni fraseologiche", Riemann indica il *Generalauftakt* con una legatura aperta all'estremità destra (v. es. 38), seguita da una stanghetta di battuta tratteggiata. Si veda il seguente passo del *Notturmo in mi bemolle maggiore* op. 9 n. 2 di Chopin, da lui revisionato, dove è anche presente, benché compressa in un arpeggio di abbellimento, l'anacrusi relativa alla prima battuta della nuova unità morfologica (v. es. 181, da Riemann-Fuchs [1890, p. 69]).

Es. 181



Golden Section (ingl.: sezione aurea). V. SEZIONE AUREA.

Grado della scala. V. STUFE.

Group (ingl.: gruppo tematico). V. GRUPPE.

Grundgestalt (ted.: figura-base). Termine che risale a Schönberg ed è stato ripreso da teorici come David Epstein (1979) e Walter Frisch (1984) per indicare l'idea musicale su cui si fonda una composizione, il nucleo che ne ingloba il materiale fondamentale, il "primo pensiero creativo" a cui può ricondursi ogni suo dettaglio. Tale figura-base, che comprende dalle due alle tre battute, è costituita da elementi di minore estensione

detti “motivi” (v. **MOTIVO**), le cui caratteristiche intervallari e ritmiche si combinano fra loro «in modo da produrre una forma o un andamento ben distinto, che di solito implica un’armonia adatta» (Schönberg 1967, trad. it. 1969, p. 8). Tutti gli altri motivi del pezzo sono fondamentalmente riconducibili a quelli che costituiscono la figura-base. Quanto al “tema”, esso corrisponde a una porzione più consistente di materiale musicale, messa insieme combinando l’idea-base con sue ripetizioni, varianti o variazioni (v. **PERIODO** e **SENTENCE**).

Analogamente alla “struttura fondamentale” di Schenker (v. **URSATZ**), l’idea-base è determinante per la costruzione complessiva di un pezzo: di qui l’insistenza di Schönberg (1967, trad. it. 1969, pp. 21 e 26) sul principio per cui «la struttura dell’inizio [...] determina quella della continuazione». Tuttavia l’*Ursatz* può essere ricavato soltanto sottoponendo una composizione a raffinate tecniche riduzionistiche (v. **RIDUZIONE II**) ed è, in una qualsiasi delle sue manifestazioni, comune a un gran numero di pezzi tonali. Invece la figura-base schönberghiana è una componente percepibile dell’involucro esterno di un pezzo ed è esclusivamente sua.

Gruppe (ted.: gruppo [tematico]). Termine usato nella trattazione della forma-sonata classica e forme affini come denominazione cumulativa del materiale utilizzato nell’esposizione (o nella ripresa) per affermare un centro tonale. Si distingue pertanto un “primo gruppo” da un “secondo gruppo”. L’uso del termine risale a Johann Christian Lobe (1850-67, I) e fu successivamente normalizzato da altri teorici tedeschi. Nella nomenclatura musicale anglosassone, esso trovò uno strenuo propugnatore in Tovey, secondo cui le locuzioni *first subject* e *second subject*, tradizionalmente usate per descrivere la forma-sonata, non riflettevano adeguatamente i molti modi di regolarsi dei maestri classici, per quanto riguardava il numero e la natura delle idee musicali contenute nelle loro opere. Le locuzioni *first group* e *second group* (“primo gruppo”, “secondo gruppo”) — da lui coniate sulla scorta dei termini tedeschi *Hauptsatz* e *Seitensatz* (“frase principale”, “frase secondaria”) proposti da Adolf Bernhard Marx (1837-47, III) — hanno permesso a Tovey di evitare i fraintendimenti analitici incombenti su un movimento di sonata che presenti nell’esposizione più di due idee tematiche distinte (com’è normale in Mozart e Beethoven), o adotti la medesima idea musicale per avviare le sue sezioni principali (si pensi al monotematismo di Haydn), oppure utilizzi l’idea iniziale per concludere l’esposizione.

Alcuni teorici anglofoni parlano di *closing group* (gruppo conclusivo) in riferimento a quella sezione dell’esposizione, poi ripetuta nella ripresa, che dà agio di smaltire la tensione armonica accumulatasi tra il primo e il secondo gruppo tematico. Altri, come lo stesso Tovey, definiscono questa sezione *cadence-theme* o *cadence-phrase* (“tema cadenzale” o “frase cadenzale”) e le affidano la conclusione del secondo gruppo tematico. In senso estremamente generico, il termine *group* è usato (ad esempio, in Cooper-Meyer 1960 o in Lerdahl-Jackendoff 1983) per indicare più note, incisi, e perfino sezioni musicali autosufficienti che siano recepitati, a qualche livello strutturale, come un’unità. Di qui la locuzione *grouping structure* (ingl.: struttura del raggruppamento) che implica l’organizzazione gerarchica di unità siffatte.

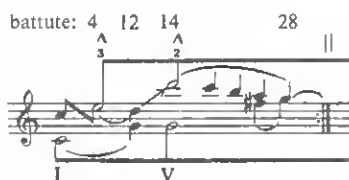
Harmonic degree (ingl.: grado armonico). V. **STUFE**.

Hexachord (ingl./ted.: esacordo). V. **ESACORDO**.

Hintergrund (ted.: livello profondo). V. SCHICHT.

Höherlegung (ted.: trasposizione all'acuto). Termine usato da Schenker per indicare una tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION) consistente nel trasporre una successione lineare all'ottava superiore. Ciò può avvenire immediatamente per salto, oppure in combinazione con una (o più) delle altre tecniche di prolungamento, quali l'"arpeggio" (v. BASSBRECHUNG) e la "sovrapposizione" (v. ÜBERGREIFEN). Il procedimento serve sovente a separare l'una dall'altra due sezioni contigue di una composizione. Ad esempio, nel primo movimento della *Sonata per pf. in do maggiore* K. 545 di Mozart, il secondo gruppo tematico comincia sul re5, che si trova un'ottava sopra al precedente re4 di batt. 12 e determina il registro della linea superiore del secondo gruppo in questione (v. es. 182, parzialmente tratto da Schenker [1935, fig. 47/1]). Il termine *Höherlegung* viene comunemente reso in inglese con *ascending register transfer* (trasferimento a un registro superiore) oppure, con minor precisione, con *register transfer* e *octave transfer* ("trasferimento di registro", "trasferimento di ottava"). Le due ultime locuzioni possono riferirsi anche al procedimento denominato *Tieferlegung* (v.). V. anche KOPELUNG.

Es. 182



ic. V. INTERVAL CLASS.

Implication-realization (ingl.: implicazione-attuazione). Binomio coniato da Eugene Narmour (1977) per indicare un principio di reciprocità da lui teorizzato sulla scia degli scritti di Leonard B. Meyer e in antitesi all'analisi schenkeriana (cfr. cap. III, paragrafo 5). Tale principio consente di intendere una struttura musicale sotto il profilo di un materiale di partenza suscettibile di essere sviluppato in uno o più modi, e dunque tutt'altro che predestinato a un percorso fondamentalmente retto da ineluttabili leggi tonali (le leggi concretizzate, ad esempio, dall'*Ursatz* (v.) di Schenker). In tal senso, un materiale musicale "implica" uno o più tipi di continuazione e, ove tale "implicazione" trovi una qualche forma di "attuazione", si verifica una certa situazione di "chiusura". Va aggiunto che il principio di "implicazione-attuazione" può essere verificato su tratti più o meno estesi di una composizione e che, se un'"implicazione" può "attuarsi" solo in parte, un'"attuazione" imperfetta può a sua volta sollecitare nuove "implicazioni".

Dato che il modello "implicazione-attuazione" è stato elaborato in antitesi alla nozione schenkeriana di "prolungamento" (v. PROLONGATION) e di "esplicitazione compositiva" (v. AUSKOMPONIERUNG), le tecniche che Narmour ha inizialmente sviluppato per illustrarlo mirano a far rilevare le differenze tra le due prospettive analitiche. Esse pertanto si concentrano su due nodi essenziali della riflessione di Schenker sulla musica: la "successione lineare" (v. ZUG) e l'"arpeggio del basso" (v. BASSBRECHUNG). Nar-

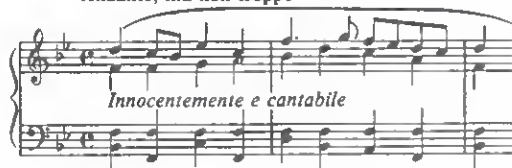
mour sostiene che un movimento lineare implica una continuazione nella stessa direzione: in un pezzo in do maggiore, ad esempio, il movimento da mi⁴ a fa⁴ “implica” una continuazione verso il sol⁴, laddove per Schenker sarebbe anche legittimo un ritorno sul mi⁴ che produca un disegno imperniato su una nota di volta (fa⁴). Quanto ai salti, essi “implicano” un completamento che dia come risultato una triade: un salto da sol² a si², ad esempio, implica una continuazione verso il re³.

Una importante tecnica associata al processo di “implicazione-attuazione” è il *gap-filling* (v.) o “riempimento dei vuoti”, che rivela come arpeggi e successioni lineari siano spesso interdipendenti. Cominciare con un salto, ad esempio, “implica” il riempimento dell’intervallo che esso ha percorso in un senso mediante una successione lineare che si muove in senso opposto. In Narmour (1977, es. 40) vengono analizzate, limitatamente alla melodia, le prime battute della *Bagatella per pf.*, op. 119 n. 11 di Beethoven (v. es. 183/a-b) mostrando come l’“implicazione” di successioni lineari e la loro “attuazione” agiscano a più livelli.

Es. 183

(a)

Andante, ma non troppo



(b)



(c)



Ciò vale anche per i due casi di *gap-filling* (uno completo, l'altro parziale) compresi nell'es. 183/b (la sigla NV equivale a "nota di volta"). Tale esempio non indica le "implicazioni" dei due movimenti triadici del livello più alto (re4 - fa4 e fa4 - re4), che tendono rispettivamente a si bemolle4 e si bemolle3. Tuttavia eventi successivi risultano comprensibili come "attuazione" di tali "implicazioni", e quindi come fattori di "chiusura". Si pensi al si bemolle4 di batt. 8 (che tra l'altro è posto in rilievo da un'armonizzazione eclatante, v. es. 183/c) e al si bemolle3 della battuta conclusiva della composizione.

Inclusione (ingl., *inclusion*). Termine dell'analisi insiemistica che indica il rapporto tra due "insiemi" (v. PITCH-CLASS SET), uno dei quali è un sottoinsieme dell'altro (v. SUBSET).

Initial ascent (ingl.: movimento ascendente iniziale). V. ANSTIEG.

Insieme. V. SET.

Insieme-cardine. V. NEXUS SET.

Insieme complementare. V. COMPLEMENT.

Insieme nullo. V. NULL SET.

Insieme universale. V. COMPLEMENT.

Insieme vuoto. V. EMPTY SET.

Interchange feature (ingl.: particolarità dell'interscambio). V. SIMILARITY RELATION.

Interruption (ingl.: interruzione). V. UNTERBRECHUNG.

Interval class (ingl.: classe di intervalli). Locuzione dell'analisi insiemistica che designa la classe di tutti gli intervalli equivalenti a un dato intervallo, in quanto suoi multipli o rivolti. Ciò che la terminologia tradizionale esprime, affermando l'equivalenza della terza minore con la sesta maggiore, la decima minore ecc., è qui indicato dicendo che 3, 9 e 15 appartengono alla stessa "classe di intervalli". Le "classi di intervalli" sono contrassegnate da un numero intero, che indica i semitoni compresi nell'intervallo più piccolo di ciascuna: 0 = unisono, ottava ecc.; 1 = 1 semitono (seconda minore, settima maggiore, nona minore ecc.); 2 = 2 semitoni (seconda maggiore, settima minore ecc.) e così via. Gli intervalli aumentati e diminuiti sono valutati allo stesso modo, sicché la quarta diminuita appartiene alla "classe di intervalli 4", l'ottava aumentata e l'ottava diminuita appartengono alla "classe di intervalli 1" ecc. La locuzione *interval class* è spesso abbreviata in *ic*.

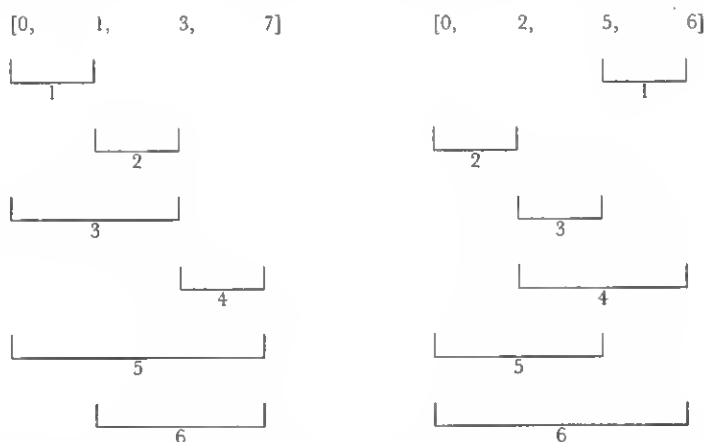
Interval vector (ingl.: vettore intervallare). Nell'analisi insiemistica è la serie numerica che descrive gli intervalli complessivamente contenuti in un "insieme di classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET). Tale contenuto intervallare è determinato misurando gli intervalli che intercorrono tra ogni coppia di elementi dell'insieme dato e sommando le occorrenze di ciascuna "classe di intervalli" (v. INTERVAL CLASS). Ad esempio, per determinare gli intervalli contenuti nell'insieme [0, 2, 6] si effettuano tre sottrazioni:

$2 - 0 = 2$; $6 - 0 = 6$; $6 - 2 = 4$. Ciò significa che in quell'insieme ricorrono (una volta ciascuna) le "classi di intervalli" 2, 4, 6 e che non vi ricorrono mai le "classi di intervalli" 1, 3, 5.

Allo scopo di mostrare il numero di occorrenze di ciascun intervallo (o la sua non-occorrenza), il "vettore intervallare" comprende sei cifre racchiuse tra parentesi quadre: la prima corrisponde al numero di occorrenze dell'intervallo 1, la seconda al numero di occorrenze dell'intervallo 2 ecc. Ne deriva che il "vettore intervallare" dell'insieme $[0, 2, 6]$ sarà $[010101]$. Peraltro i "vettori intervallari" vengono determinati solo per quegli insiemi che contengono elementi differenti (ossia, senza ripetizioni di "classi di altezze"), e non tengono conto della "classe di altezze" 0, che corrisponde all'unisono (o all'ottava ecc.).

Un "vettore intervallare" non è necessariamente specifico di una determinata "classe di altezze". Per esempio, gli insiemi $[0, 1, 3, 7]$ e $[0, 2, 5, 6]$ hanno lo stesso vettore intervallare $[111111]$, com'è dimostrato dall'esempio seguente:

Es. 184



Questi insiemi, che ricorrono a coppie, sono detti "zeta-correlati" (v. Z.-RELATION).

Invariant pitch-class set (ingl.: classe di altezze invariante). Locuzione dell'analisi insiemistica, che indica una "classe di altezze" comune a due o più insiemi (v. PITCH-CLASS SET). Nella teoria matematica degli insiemi si dice "invariante" un elemento che appartiene all'"intersezione" degli insiemi considerati.

Invariant subset (ingl.: sottoinsieme invariante). Locuzione usata nell'analisi insiemistica per indicare quegli elementi di un insieme di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) che non vengono modificati da operazioni effettuate sull'insieme stesso (per esempio, da trasposizioni o inversioni). Così, trasponendo di 2 l'insieme $[0, 2, 6]$, il risultato è $[2, 4, 8]$ e il "sottoinsieme invariante" consiste di un solo elemento $[2]$; se lo si traspone di 6, il risultato sarà $[6, 8, 12]$ (riducibile a $[6, 8, 0]$) e il "sottoinsieme invariante" consisterà di due elementi $[0, 6]$; trasponendolo di 3, il risultato sarà $[3, 5,$

9] e il “sottoinsieme invariante” consisterà di zero elementi, in tal caso viene detto *empty set* o *null set* (“insieme vuoto” o “insieme nullo”) e indicato frequentemente con il simbolo $[\Phi]$.

Gli insiemi presentano elementi invarianti anche quando sono sottoposti a inversione, o a inversione e trasposizione consecutivamente. Ad esempio, l'inversione dell'insieme $[0, 2, 6]$ è $[0, 10, 6]$ e il “sottoinsieme invariante” che corrisponde a questa operazione contiene due elementi $[0, 6]$. Se lo stesso insieme viene invertito e trasposto di 2, il risultato sarà $[2, 0, 8]$ e il “sottoinsieme invariante” corrisponderà a un diverso insieme di due note $[0, 2]$.

Quando si calcola l'invarianza per inversione e per trasposizione, un insieme di “classi di altezze” viene considerato come un “insieme non-ordinato” (v. ORDERED SET): $[2, 0, 8]$ e $[0, 2, 8]$, ad esempio, valgono come uno stesso insieme.

K. Simbolo usato nell'analisi insiemistica per indicare il “complesso di insiemi” (v. SET COMPLEX). Per indicare il “sottocomplesso di insiemi” si usa il simbolo *Kh*.

Kh. V. K.

Koppelung (ted.: abbinamento). Termine usato da Schenker per indicare una tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION), che implica il collegamento di due registri separati da una o più ottave. Pertanto è anche detta *Oktavkoppelung* (abbinamento d'ottava). I due registri non sono impegnati simultaneamente, ma vengono “abbinati” mediante un movimento dall'uno verso l'altro e viceversa. A un primo livello strutturale, questa tecnica rinforza il movimento della “linea fondamentale” (v. URLINIE) o, più raramente, del basso della “struttura fondamentale” (v. URSATZ) nel registro prevalente o “obbligato” (v. OBLIGATE LAGE). Un abbinamento d'ottava relativo all'*Urlinie* è esemplificato da Schenker nell'analisi del Preludio in do maggiore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach (v. il successivo es. 186/c, tratto da Schenker 1935, fig. 49/1). A livelli ulteriori (ovvero risalendo verso la superficie del pezzo) questa tecnica consente al compositore di abbandonare un registro per provvedere a qualche altra funzione altrove. Un esempio che Schenker apprezzava molto ricorre nelle ultime sei battute (98-103) del movimento lento della *Sonata per pf. in re minore* op. 31 n. 2 di Beethoven. Il si bemolle⁰ che si trova all'inizio del passo, ed è riacciuffato in extremis dal si bemolle⁰ dell'ultima battuta, è abbinato alle battute 100-102 con un si bemolle¹ e un si bemolle³ che sostengono un più lieve disegno contrappuntistico (Schenker 1935, fig. 108/2).

Implicando collegamenti di registro a distanza d'ottava, la *Koppelung* potrebbe essere interpretata come una combinazione di due tecniche di prolungamento strettamente affini: la *Höherlegung* (v.) e la *Tieferlegung* (v.), che corrispondono alla trasposizione di una successione lineare all'ottava superiore o, rispettivamente, inferiore.

Layer (ingl.: strato). V. SCHICHT.

Linea fondamentale. V. URLINIE.

Linear progression (ingl.: successione lineare). V. ZUG.

Liquidazione. V. RIDUZIONE (II).

Mapping (ingl.: applicazione). Nell'analisi insiemistica è il procedimento mediante cui gli elementi di un insieme di "classi di altezze" (v. *PITCH-CLASS SET*) vengono trasferiti all'interno di un altro insieme, nel senso che ciascun elemento del primo va a "coprire" un elemento dell'altro. Procedimenti tipici del *mapping* sono la trasposizione e l'inversione in relazione a una "classe di altezze" determinata. Quando tra gli elementi dei due insiemi c'è una corrispondenza di uno a uno, si dice che il primo è applicato *sul* secondo, altrimenti si dice che è applicato *nel* secondo. Per esempio, l'insieme {0, 2, 6} può essere applicato *sull'*insieme [0, 6, 8] trasponendo ciascun suo elemento sei semitoni sopra:

$$\begin{aligned}0 + 6 &= 6 \\2 + 6 &= 8 \\6 + 6 &= 12 (= 0)\end{aligned}$$

Lo stesso insieme può essere applicato *nell'*insieme corrispondente alla scala diatonica di do maggiore — [0, 2, 4, 5, 7, 8, 11] — sia tramite trasposizione cinque semitoni sopra:

$$\begin{aligned}0 + 5 &= 5 \\2 + 5 &= 7 \\6 + 5 &= 11\end{aligned}$$

sia tramite inversione seguita da trasposizione undici semitoni sopra:

$$\begin{aligned}0 &\rightarrow 0 + 11 = 11 \\2 &\rightarrow 10 + 11 = 21 (= 9) \\6 &\rightarrow 6 + 11 = 17 (= 5)\end{aligned}$$

In entrambi i casi il *mapping* interessa soltanto alcuni elementi del secondo insieme:

$$\begin{aligned}0, 2, 6 &\rightarrow [0, 2, 4, 5, 7, 9, 11] \\2, 2, 6 &\rightarrow [0, 2, 4, 5, 7, 9, 11]\end{aligned}$$

Middleground (ingl.: livello intermedio). V. SCHICHT.

Mittelgrund (ted.: livello intermedio). V. SCHICHT.

Monotonalità. Termine usato da Schönberg per indicare la tonalità di impianto d'una composizione. Il suo significato potrebbe sembrare lo stesso della locuzione *home-key* (tonalità originaria) impiegata da Tovey. In realtà, mentre l'analisi armonica convenzionale ammette modulazioni a tonalità relative o lontane, per Schönberg «ogni digressione dalla tonica viene considerata sempre nell'ambito della tonalità in base a un rapporto che può essere diretto o indiretto, vicino o lontano» (Schönberg 1954, trad. it. 1967, p. 48). Per lui, in altri termini, lo spostamento dell'esposizione di una sonata in do minore verso la tonalità di mi bemolle maggiore dovrebbe definirsi non già come "modulazione al relativo maggiore" ma come movimento verso la "regione della medianta" (v. REGIONE). In quest'ottica, le "regioni" schönbergiane equivalgono in linea di principio a quello che in Schenker sono i "gradi della scala" (v. STUFE) al "livello profondo" e "intermedio" (v. SCHICHT) di un pezzo. Non a caso una "regione" è sempre correlabile alla tonalità fondamentale, in quanto tutte le deviazioni armoniche sono «subordinate al potere centrale di una tonica» (*ibid.*, p. 49).

Motion from an inner voice (ingl.: movimento procedente da una voce interna). V. **UNTERGREIFEN**.

Motivo. Termine usato con varia accezione nell'analisi tematica e della struttura fraseologica (cfr. cap. II, paragrafo 2). Designa perlopiù un breve enunciato, che «si presenta di norma in maniera tipica e incisiva all'inizio di un brano» (Schönberg 1967, trad. it. 1969, p. 8) e conserva successivamente la sua identità di idea musicale (v. anche **GRUNDGESTALT** e **RIDUZIONE** (II)). Solitamente si pensa al motivo in un'ottica melodica, e ciò comporta che talora lo si chiami "figurazione". Altro termine in cui ci si imbatte spesso, a proposito di motivi melodici, è "cellula" (v.), che indica un'unità melodica ancora più ridotta, come quella esemplificata dal tema iniziale della *Sonata per pf. in mi maggiore* op. 109 di Beethoven:

Es. 185



Il motivo ritmico può essere definito in analogia con il suo corrispettivo melodico. Esso comprende una breve e caratteristica progressione di durate accentate e non accentate, oppure brevi e lunghe, inframezzate da pause. Un motivo ritmico può essere compenetrato con un'idea melodica (come nell'attacco della *Quinta Sinfonia* di Beethoven) oppure può esistere autonomamente, come idea ritmica dalle connotazioni melodiche irrilevanti (cfr. il "tema della fucina", nella terza scena del *Rheingold* di Wagner). Accordi e formule armoniche sono quasi sempre percepiti in connessione con figurazioni ritmiche e profili melodici. Tuttavia possono contribuire con grande efficacia alla riconoscibilità di un motivo, come spesso accade nei *Leitmotive* del dramma musicale wagneriano.

Nella teoria ritmica di Riemann (cfr. cap. IV, paragrafo 5), il termine può implicare connotazioni esclusivamente metriche. Infatti la simmetria della struttura fraseologica consente a una semifrase di quattro battute (ted., *HALBSATZ*) di essere divisa in due segmenti di due battute l'uno (ted., *Zweitaktgruppe*) e ogni elemento può ulteriormente suddividersi in due motivi, ciascuno dell'estensione di una battuta (ted., *Motiv*, o *Taktmotiv*. [v.]).

Nbhm. V. NEBENNOTENHARMONIE.

Nebennotenharmonie (ted., accordo costruito su nota di volta). Locuzione usata da Schenker, anche nella forma abbreviata **NBHM**.

Neighbour-note harmony (ingl.: accordo costruito su nota di volta). V. **NEBENNOTENHARMONIE**.

Nexus set (ingl.: insieme-cardine). V. **SET COMPLEX**.

Niveau (fr.: livello). Termine impiegato nell'analisi semiologica. Negli scritti di Ruwet (cfr. cap. IV, paragrafo 7) indica ognuna delle successive fasi di segmentazione (v.) a

cui è sottoposto un pezzo. Il *niveau I* corrisponde a una prima segmentazione, basata su un rilevamento preliminare di identità e differenze. Gli elementi così ottenuti vengono ulteriormente segmentati, dando luogo a unità sempre più piccole e dunque a un *niveau II*, fors'anche a un *niveau III*, e così via. A questi livelli ulteriori di segmentazione è possibile che unità musicalmente dissimili risultino avere funzioni identiche, e siano quindi definite "equivalenti" (v. EQUIVALENZA II). L'individuazione di una serie di equivalenze consente reciprocamente all'analista di cogliere relazioni musicali su grande scala, pervenendo così a una segmentazione di livello superiore alle precedenti: il cosiddetto *niveau 0*.

Nattiez e Jean Molino indicano con il termine *niveau neutre* (livello neutro) il livello a cui un'opera è comprensibile nei termini suoi propri, senza bisogno di riferimenti storici o interpretativi. Il *niveau neutre* occupa una posizione centrale tra le varie modalità di approccio a una composizione. Da un lato si contrappone alla *poiétique* (fr.: poetica)⁵: la sfera relativa alla genesi dell'opera, in cui vanno tenuti presenti fattori storici, sociali, tecnici (per esempio, le condizioni politiche prevalenti, il retroterra stilistico e l'evoluzione compositiva dell'autore, gli esecutori a cui il lavoro fu originariamente destinato, la documentazione scritta relativa ad abbozzi e prime stesure). Dall'altro lato, il *niveau neutre* si contrappone all'*esthétique* (fr.: estetica): la sfera relativa alla recezione dell'opera, in cui l'analista deve tener presenti le modalità d'intenderla e valutarla (esecuzioni, critiche, altre analisi e, nel caso di musiche non scritte, trascrizioni) così da giungere a una sintesi delle ottiche altrui con la propria.

Niveau neutre (fr.: livello neutro). V. NIVEAU.

Normal form (ingl.: forma normale). V. NORMAL ORDER.

Normal order (ingl.: ordine normale). Con questa locuzione, o con il sinonimo *normal form* (forma normale), si indica nell'analisi insiemistica quella disposizione di un insieme di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) in cui l'intervallo tra gli elementi estremi è più stretto. Per determinare, ad esempio, l'"ordine normale" dell'insieme di "classi di altezze" si bemolle1-do4-fa diesis3 [10, 0, 6], prima se ne dispongono gli elementi in ordine numerico crescente così da avere [0, 6, 10], poi si "ruotano" facendo passare l'ultimo elemento al primo posto: [0, 6, 10] → [6, 10, 0] → [10, 0, 6] (una semplificazione dei calcoli si ottiene aggiungendo 12 agli elementi sottoposti a "rotazione": [0, 6, 10] → [6, 10, 12] → [10, 12, 18]). In queste permutazioni gli intervalli che ricorrono tra il primo e l'ultimo elemento sono, rispettivamente, 10, 6, e 8: l'intervallo più stretto corrisponde dunque alla disposizione [6, 10, 12] o, per essere più esatti, [6, 10, 0].

Talvolta un "insieme di classi di altezze" può avere più "ordini normali". Per l'insieme corrispondente alle note do1-mi1-fa1-la bemolle1, ad esempio, una è [0, 4, 5, 8] e un'altra è [4, 5, 8, 0], in quanto l'intervallo che separa il primo elemento dall'ultimo è sempre 8. In casi del genere si indica come "migliore ordine normale" quello in cui l'intervallo tra i primi due elementi è più stretto: nell'esempio appena citato, [4, 5, 8, 0].

Null set (ingl.: insieme nullo). V. INVARIANT SUBSET.

Oberquintteiler (ted.: quinta divisoria superiore). V. TEILER.

Obligate Lage (ted.: registro obbligato). Locuzione usata da Schenker per indicare il registro in cui la “linea fondamentale” (v. URLINIE) discende alla tonica partendo dalla terza, quinta o ottava superiore. Talora viene anche riferita all’ “arpeggio del basso” (*Bassbrechung*) che rappresenta la parte grave della “struttura fondamentale” (v. URSATZ).

L’uso più frequente del termine è associato a un principio generale — definito da Schenker «legge del registro obbligato» — che vincola ogni prolungamento primario (v. PROLONGATION) della “linea fondamentale” o dell’ “arpeggio del basso” al registro in cui questi si dispiegano, e ogni prolungamento secondario o ulteriore al registro del prolungamento primario da cui esso deriva. Le tecniche usate più spesso per “liberare” una successione lineare dal suo “registro obbligato” comprendono il suo trasferimento alle ottave superiori o inferiori (v. HÖHERLEGUNG e TIEFERLEGUNG) e l’abbinamento di due successioni lineari distanziate da una o più ottave (v. KOPPELUNG). Nel Preludio in do maggiore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, ad esempio, il registro della “linea fondamentale” è determinato dal mi⁴ che viene affermato alle batt. 1-4 (v. es. 186/a). A batt. 19 questo mi⁴ è abbassato di un’ottava e, come mi³, risolve a batt. 24 sul re³; a batt. 34 il re³ viene riportato all’ottava superiore, permettendo alle ultime due battute del Preludio di completare la discesa della “linea archetipica” nel suo registro originario o, appunto, “obbligato” (v. es. 186/b). L’abbinamento mi⁴-mi³ / re³-re⁴ (v. es. 186/c, tratto da Schenker 1935, fig. 49/1, che mostra l’intero Preludio a un ulteriore livello di riduzione) viene così a rinforzare questo registro, non meno che a consentire un’espansione nell’ottava inferiore.

Es. 186

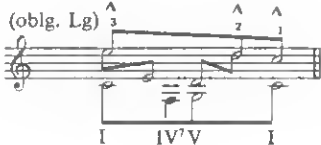
(a) schema delle batt. 1-4



(b) batt. 34-5



(c) batt. 1 19 21 24 34 35



Schenker sosteneva che la “legge del registro obbligato” valeva sia per la “linea fondamentale” sia per il sottostante “arpeggio del basso”, ma scritti recenti di scuola schenkeriana (Oster 1961) o ad essa estranei (Rosen 1971, trad. it. 1979, pp. 37-8 e 396) si sono occupati del coordinamento a lunga gittata dei registri d’una composizione, riferendosi soprattutto a casi di collegamenti “melodici”.

Obligatory register (ingl.: registro obbligato). V. OBLIGATE LAGE.

Octavekoppelung (ted.: abbinamento d’ottava). V. KOPPELUNG.

Octave transfer (ingl.: trasferimento d'ottava). Termine usato dagli schenkeriani anglofoni per indicare il trasferimento di una successione lineare (v. ZUG) a ottave superiori o inferiori. V. HÖHERLEGUNG, TIEFERLEGUNG e KOPPELUNG.

Ordered set (ingl.: insieme ordinato). Termine usato nell'analisi insiemistica per designare un "insieme di classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET), in cui è decisiva la successione dei numeri interi che esprimono queste ultime. Per esempio, è "ordinato" un insieme che intenda rappresentare la successione delle "classi di altezze" in una voce determinata (ad esempio, una "melodia"). Quando la successione delle "classi di altezze" non è significativa, si parla di "insieme non-ordinato". Tale nozione facilita all'analista il confronto tra insiemi, in quanto gli consente di riorganizzarne gli elementi sistemandoli, per esempio, nell'"ordine normale" (v. NORMAL ORDER).

Overlapping (ingl.: sovrapposizione). V. ÜBERGREIFEN.

pc set. V. PITCH-CLASS SET.

Periodo. Termine usato nell'analisi morfologica e fraseologica (cfr. cap. II, paragrafo 2) perlopiù di pezzi tonali successivi alla metà del diciottesimo secolo. Indica un segmento di composizione che corrisponde a un enunciato tematico e armonico autosufficiente. Né i teorici tedeschi del tardo Settecento, né gli analisti moderni si sono mai accordati su una o più definizioni di "periodo" (ted., *Periode*; ingl., *period*) o di termini consimili quali "frase" (ted., *Satz*; ingl., *sentence*) e "inciso" (ted., *Abschnitt*, *Einschnitt*, *Rhythmus* ecc.; ingl., *phrase*). Certi autori sono perfino incoerenti con se stessi; e il fatto che teorici come Sulzer (1771-74) e Koch (1802) lamentassero la mancanza di una nomenclatura omogenea è forse la prova migliore che la fraseologia e la costruzione tematica classiche sfuggono a ogni definizione univoca.

Negli scritti americani di Schönberg, *period* e *sentence* vengono distinti come segue (Schönberg 1967, trad. it. 1969, pp. 21 e 26)⁶. Un *sentence* è costruito in modo da evidenziare lo sviluppo di un determinato materiale di partenza; infatti comincia con un breve motivo e questo è immediatamente ripetuto, magari trasposto e con leggere varianti, prima che il pezzo proceda oltre (v. il successivo es. 189). Un *period* consiste, invece, di due unità fraseologiche bilanciate, dette "antecedente" e "conseguente", ciascuna delle quali inizia con lo stesso motivo (un esempio classico è dato dalle prime otto battute della *Sonata per pf. in la maggiore* K. 331/300i di Mozart). Schönberg non esige che un *period* cominci e concluda nella stessa area tonale. E ne analizza uno modulante al quinto grado, desumendolo da un'altra sonata pianistica di Mozart, quella in re maggiore K. 284/205b, dove la prima parte del tema delle variazioni finali corrisponde a un *period* concluso da una cadenza perfetta in la maggiore (*ibid.*, p. 42, es. 45/f).

In Koch (1782-93) si trova anche il termine *Hauptperiode* (periodo principale), che vale a indicare le grandi ripartizioni d'una forma di ampio respiro quali, ad esempio, l'esposizione, lo sviluppo e la ripresa nella forma-sonata. La consapevole estensione della nozione di "periodo" da parte di Wagner, che trattò come tali unità drammatico-musicali di vaste proporzioni, è il presupposto delle monumentali analisi dei suoi drammi maturi effettuate da Alfred Lorenz (1924-33) (cfr. cap. III, paragrafo 2).

Pitch-class set (ingl.: insieme di classi di altezze). Termine dell'analisi insiemistica, che indica un gruppo di "classi di altezze", ossia di note considerate indipendentemente

dal registro d'ottava in cui sono scritte o suonate. Analizzando pezzi atonali con il metodo citato, è di prammatica considerare identiche le note che si corrispondono enarmonicamente (così, per esempio tutti i fa diesis e i sol bemolle appartengono alla stessa "classe di altezze") e rappresentare le varie "classi di altezze" non già con i nomi tradizionali delle note ma con numeri interi. Si è generalmente d'accordo nell'indicare do con 0, do diesis e re bemolle con 1 ecc., fino ad arrivare a si naturale/ do bemolle che corrispondono a 11. Così, ad esempio, l'"insieme di classi di altezze" che corrisponde alle note si bemolle1-do4-fa diesis3 è [10, 0, 6]⁷. Il termine è spesso usato nella forma abbreviata «pc set». V. anche ORDERED SET.

Poiétique (fr.: poietica). V. NIVEAU.

Potenzierung (ted.: elevazione a potenza). Nell'analisi morfologica indica l'interpretazione delle varie sezioni di una forma musicale come forme a sé stanti, più o meno omogenee alla forma complessiva. Per esempio, un minuetto con il suo trio è comunemente considerato una forma ternaria, visto che la ripresa del minuetto dopo il trio rappresenta il secondo A di uno schema A-B-A. Tuttavia sia il minuetto sia il trio sono interpretabili come forme autosufficienti, l'uno potendo paragonarsi a una forma-sonata in miniatura (l'esposizione corrisponderebbe alla parte precedente il segno di ritornello, lo sviluppo e la ripresa alla parte seguente) e l'altro a una forma ternaria più semplice. Ciò consente una descrizione più esatta della forma complessiva A-B-A, che diventa: A (a : || : a + b') — B (c : || : d + c) — A (a, b + a').

Prime cell (ingl.: cellula primaria). V. CELLULA.

Prime form (ingl.: forma primaria). Locuzione dell'analisi insiemistica proposta da Allen Forte per indicare l'"ordine normale" o il "miglior ordine normale" di un insieme di "classi di altezze", quando siano trasposti in modo che il primo elemento coincida con 0. La trasposizione di un "insieme di classi di altezze" comporta che si aggiunga uno stesso numero a ciascuno dei suoi elementi e poi si semplifichi il risultato sottraendo 12 a tutti i numeri superiori a 11. Ad esempio, la "forma primaria" dell'insieme si bemolle1-do4-fa diesis3 [10, 0, 6], viene calcolata disponendo prima gli elementi in ordine numerico crescente: [0, 6, 10], poi trovando l'"ordine normale": [6, 10, 0], e infine trasponendo quest'ultimo aggiungendo 6 a ogni elemento: [12, 16, 6] o, semplificando, [0, 4, 6].

A questo punto Forte introduce una convenzione supplementare. Dato che gli insiemi di "classi di altezze" che si equivalgono per inversione vengono considerati strettamente correlati (v. EQUIVALENZA I), i teorici li identificano tra loro assegnandoli alla stessa "forma primaria". Ciò comporta l'individuazione della "migliore forma primaria" per ciascun insieme e la sua inversione. Per esempio, la "forma primaria" di [10, 0, 6] è [0, 4, 6], mentre la "forma primaria" della sua inversione è [0, 2, 6]. Benché l'intervallo tra il primo e l'ultimo elemento sia lo stesso in entrambi i casi, l'insieme [0, 2, 6] viene preferito per il fatto che l'intervallo tra il primo e il secondo elemento è più stretto. A fini pratici, dunque, [0, 2, 6] viene definito come "forma primaria" dell'insieme si bemolle1-do4-fa diesis3, nonché di tutti gli insiemi a esso equivalenti per inversione e trasposizione.

Prolongation (ted./ingl.: prolungamento). Termine usato da Schenker per indicare il

processo genetico che produce il contenuto musicale di una composizione tramite elaborazione lineare della sua “struttura fondamentale” (v. *URSATZ*). Tecniche di prolungamento possono essere applicate alla voce superiore, al basso, oppure a una delle voci intermedie che vengono generate nelle prime fasi di elaborazione. Però possono anche collegare una voce interna a una delle due voci esterne della “struttura fondamentale”, oppure queste voci esterne tra di loro.

Nel primo movimento della *Sinfonia in re maggiore* Hob.I/104 di Haydn, il tema principale dell'Allegro esemplifica il prolungamento per interruzione (v. *UNTERBRECHUNG*) della “struttura fondamentale” — la si veda nell'es. 187/a — dopo l'arrivo di $\hat{2}$ sulla dominante. Ciò impone il ritorno del $\hat{3}$ iniziale in concomitanza con la tonica e il definitivo completamento del movimento $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ nella seconda metà del tema (v. es. 187/b). Per generare il successivo “livello” (v. *SCHICHT*) — di cui l'es. 187/c, tratto da Schenker (1935, fig. 95e/5), mostra solo le prime otto battute — si alza di un'ottava la prima nota del basso (re2) ricorrendo a un “trasferimento ascendente di registro” (v. *HÖHERLEGUNG*). Questo re3 avvia un successione lineare (v. *ZUG*) attraverso l'ambito di un'ottava, tornando al re2 di partenza prima di procedere verso la dominante. La voce superiore imita questo movimento per grado congiunto, compiendone a sua volta uno che inizia dal re4 e procede a distanza di decima dal basso fino a tornare alla nota di partenza (fa diesis3). Questa successione lineare nell'ambito di una sesta è preceduta da un arpeggio che “orizzontalizza” l'accordo di tonica (fa diesis3-la3-re4). L'arrivo sulla dominante a batt. 8 è dilazionato da un doppio ritardo⁽⁶⁻⁵⁾₍₄₋₃₎.

Es. 187

(a)

(b)

(c) (= $\hat{3}$ — arpeggio — succ. lineare di sesta — $\hat{2}$)
succ. lineare di ottava
(= I — V)

Per altre tecniche di prolungamento, v. *ANSTIEG*, *AUSFALTUNG*, *HÖHERLEGUNG*, *KOPPELUNG*, *TIEFERLEGUNG*, *ÜBERGREIFEN*, *UNTERGREIFEN*.

Quartzug (ted.: quarta in successione lineare). V. *ZUG*.

Quintteiler (ted.: quinta divisoria). V. TEILER.

Quintzug (ted.: quinta in successione lineare). V. ZUG.

R₀, R₁, R₂, R_p. V. SIMILARITY RELATION.

Reaching over (ingl.: sovrapposizione). V. ÜBERGREIFEN.

Regione (ingl., *region*). Termine usato da Schönberg nell'ambito della teoria delle funzioni armoniche elaborata negli scritti americani. È usato per descrivere un'area tonale di una composizione nella sua correlazione con la tonalità d'impianto, ossia con la sua "monotonalità" (v.). Una regione può essere semplicemente toccata, come avviene quando ci si muove attraverso un accordo di dominante secondaria verso una funzione armonica strettamente correlata alla tonalità principale. Così, le battute iniziali della *Prima Sinfonia* di Beethoven sarebbero state descritte da Schönberg come un movimento armonico, che si assesta sulla regione della tonica (batt. 5 sgg.) dopo avere toccato quelle della sottodominante, della tonica e della dominante (v. es. 188).

Es. 188

Adagio molto

fp fp cresc. f p

(SD) V I
(T) IV V VI
D II V V I V

Una regione può essere anche correlata in maniera indiretta alla "monotonalità". Si pensi, ad esempio, alla "regione napoletana", che spicca nella *Sonata per pf.* op. 57 e nei *Quartetti per archi* op. 59 n. 2 e op. 95 di Beethoven (tutti lavori in tonalità minori del suo "secondo stile"). Ogni deviazione tonale dovrebbe dunque considerarsi non già come uno spostamento in una tonalità indipendente, ma come una regione. Così il secondo gruppo tematico nell'esposizione di una tipica forma-sonata dell'età classica andrà interpretato nella regione della dominante (o della medianta) e non nella tonalità della dominante (o del relativo maggiore).

La prossimità o la lontananza di una regione rispetto alla tonalità fondamentale è illustrata nelle "tavole delle regioni" tracciate da Schönberg (1954, trad. it. 1967, pp. 49 e 63). Le regioni più strettamente legate alla tonica (dominante, sottodominante, tonalità parallela maggiore o minore, tonalità relativa maggiore o minore) sono disposte a croce intorno ad essa. Le regioni "distanti" — che si rapportano alla tonica secondo relazioni indirette, lontane o molto lontane — sono ordinate ai due lati di tale disposizione a croce, secondo il rispettivo grado di affinità con la tonica. La "regione napoletana" — che nella "tavola delle regioni" del modo maggiore si trova in basso e in posizione decentrata — è giustamente più prossima alla croce formata dalle tonalità vicine, nella "tavola delle regioni" del modo minore.

Register transfer (ingl.: trasferimento di registro). Termine usato dagli schenkeriani

anglofoni per indicare il trasferimento di una successione lineare a ottave superiori (v. HÖHERLEGUNG) o inferiori (v. TIEFERLEGUNG). V. anche KOPPELUNG.

Registro obbligato. V. OBLIGATE LAGE.

Riduzione (I). Termine impiegato dagli analisti schenkeriani per descrivere il processo mediante cui una composizione viene intesa in termini progressivamente semplificati, rappresentati dai suoi vari "livelli" (v. SCHICHT). Questi mostrano come essa venga dapprima ridotta al suo "livello esterno", poi a quello "intermedio" e infine al "livello profondo". Personalmente Schenker non ha mai usato il termine "riduzione", dato che egli illustra le sue analisi grafiche al rovescio (risalendo, cioè, dal "livello profondo" verso quello "esterno") e indica l'espansione di un livello nel successivo con il termine "diminuzione" (v.). Procedimenti riduzionistici sono stati recentemente esperiti, in analogia con la riduzione schenkeriana delle strutture frequenziali, anche nell'analisi delle strutture ritmiche. Cfr., ad esempio, Komar 1971, Schachter 1976 e 1980, Lerdahl-Jackendoff 1983 e, in un contesto teorico non proprio schenkeriano, Cooper-Meyer 1960.

Riduzione (II). Negli scritti teorici di Schönberg, il termine si riferisce al restringimento di un tema o di una figura-base (v. GRUNDGESTALT) a una figurazione minima, allo scopo di produrre un senso di animazione ritmica o di concentrare via via l'interesse su parti determinate di un tema. All'inizio della *Sonata per pf. in fa minore* op. 2 n. 1 di Beethoven (v. es. 189, tratto da Schönberg [1967, es. 52/a]) la riduzione della figura-base delle batt. 1-2 a metà della lunghezza iniziale (batt. 5) crea un movimento ritmico, che spinge efficacemente la musica verso la cadenza sospesa di batt. 8. Analoga riduzione delle batt. 3-4 si verifica a batt. 6.

Es. 189

The image displays a musical score for piano, labeled 'Es. 189'. It is in F minor (three flats) and 3/4 time. The score is divided into two systems of staves. The first system covers measures 1 through 4. Above the first staff, brackets labeled 'a', 'b', and 'c' group the notes. Below the first staff, a bracket labeled 'forma base alla tonica' spans measures 1-2. Above the second staff, brackets labeled 'a'' and 'b'' group the notes. Below the second staff, a bracket labeled 'forma-base alla dominante' spans measures 3-4. The second system covers measures 5 through 8. Above the first staff, brackets labeled 'b' and 'b'' group the notes. Below the first staff, a bracket labeled 'riduzione' spans measures 5-6. Above the second staff, brackets labeled 'c' and 'c'' group the notes. Below the second staff, a bracket labeled 'resti melodici' spans measures 7-8. Measure numbers 2, 4, 6, and 8 are marked at the bottom of the staves.

Es. 190

The image displays a musical score for Example 190, consisting of four systems of piano and bass staves. The tempo is marked "Presto". The key signature has two sharps (F# and C#). The score is annotated with several terms and markings:

- forma-base**: A bracket spanning the first three measures of the first system, indicating a basic form.
- riduzione**: A bracket spanning the last two measures of the first system, indicating a reduction.
- a**, **b**, **a¹**, **b¹**: These labels identify specific musical motifs or figures. Motif 'a' is a four-note descending scale. Motif 'b' is a two-note interval. Motif 'a¹' and 'b¹' are variations of 'a' and 'b' respectively.
- p** (piano), **sf** (sforzando), **cresc.** (crescendo), **ff** (fortissimo), **fp** (fortepiano): These are dynamic markings.
- ecc.**: An abbreviation for "etcetera".
- 6**, **8**, **10**: Measure numbers.
- (b)**: A label for the second system.
- ?**: A question mark indicating a point of analysis or uncertainty.
- a**, **a¹**, **b**, **b¹**: These labels are repeated throughout the score to identify the motifs.

Sebbene Schönberg descrivesse queste "riduzioni" in termini motivici — ossia come trasformazione di (a) + (b) in (b), e di (a¹) + (b¹) in (b¹) —, le acciaccature delle batt. 5-6 consentono all'ascoltatore di percepire l'intervallo iniziale di ognuna di queste battute come una caduta delle figurazioni arpeggiate (a) e (a¹), anziché come una loro semplice omissione. L'applicazione più radicale di questa tecnica, ossia la riduzione di un'idea musicale ai minimi termini, è detta "liquidazione" e se ne hanno esempi all'inizio della *Sonata per pf. in re maggiore* op. 10 n. 3 di Beethoven. Nell'es. 190/a (corrispondente alle batt. 1-10 del primo movimento) il motivo iniziale di quattro note discendenti — motivo a — è indicato come uno dei tre elementi della figura-base presentata alle batt. 1-14; e la risposta comincia con una riduzione della figura-base a una progressione basata sul motivo (a). Nell'es. 190/b (che corrisponde alle batt. 83-93 dello stesso movimento) un caso di "liquidazione" è ravvisabile nell'incessante ripetizione del motivo (a), che alla fine genera al basso un'ininterrotta discesa di semiminime per grado congiunto (batt. 85-91). Questa discesa può essere interpretata come un'unica espansione del motivo (a) riproposto a batt. 95 (anacrusi compresa). Musicalmente avrebbe poco senso considerarla come un seguito di sei riaffermazioni consecutive del motivo in questione

Scale step (ingl.: grado della scala). V. STUFE.

Scavalcamento. V. ÜBERGREIFEN

Schicht (ted.: livello). Termine usato da Schenker per indicare ciascuna delle varie rappresentazioni grafiche dell'impianto polifonico d'un pezzo tonale (o di una sua parte) utilizzate nelle sue analisi. Ogni "livello" registra solo parzialmente l'effettivo contenuto armonico e/o contrappuntistico del pezzo in esame, ed è coordinato gerarchicamente agli altri. In tal modo ciascuno di essi include e rielabora il contenuto musicale del precedente, finché non si arriva al "livello" che coincide con la stesura originale della composizione analizzata.

Procedendo dall'alto verso il basso, come in un tipico grafico schenkeriano, abbiamo dapprima il "livello profondo" (ted., *Hintergrund*), che costituisce il punto di partenza di una composizione ed è rappresentato dalla sua "struttura fondamentale" (v. *URSATZ*)⁸, con discesa della "linea fondamentale" (v. *URLINIE*) verso la prima nota della triade di tonica e con "arpeggio del basso" (v. *BASSBRECHUNG*) dalla tonica alla dominante e viceversa. In basso c'è il "livello esterno" (ted., *Vordergrund*): la rappresentazione grafica del pezzo analizzato che più somiglia alla sua stesura originale. A parte quest'ultima, tale "livello" è l'unico che riporta il ritmo del pezzo e gli corrisponde battuta per battuta. Tra il "livello profondo" e quello "esterno" sono disposti uno o più "livelli intermedi" (ted., *Mittelgrund*), spesso numerati progressivamente («1. Schicht», «2. Schicht» ecc., v. es. 29). Il loro numero dipende dalla complessità della composizione analizzata e dal grado di approfondimento dell'analisi.

Il procedimento analitico è di tipo riduzionistico: la composizione viene semplificata per ricavarne il "livello esterno"; poi questo è semplificato a sua volta così da ricavare i "livelli intermedi" e, da ultimo, la "struttura fondamentale" (v. *RIDUZIONE I*). Tuttavia per Schenker l'analisi è essenzialmente l'esplicazione del processo compositivo, per cui egli presenta e discute i vari "livelli" in ordine inverso a quello in cui li ha ricavati, cominciando dall'*Ursatz*. Illustrare il contenuto dei "livelli" successivi al primo comporta che siano evidenziate — con esempi musicali o a parole — le tecniche di prolungamento (v. *PROLONGATION*) impiegate per conferire al pezzo una crescente complessità armonica e contrappuntistica. Allo stesso modo, il moltiplicarsi di nuovi "prolungamenti", a misura che ci si approssima al "livello esterno", comporta che la sua rappresentazione grafica e l'eventuale spiegazione verbale ad essa allegata siano più estese delle altre. Alcune analisi di Schenker si concludono con osservazioni sul pezzo stesso. Questo è considerato come un "livello" successivo a quello "esterno" e viene indicato con il termine "realizzazione" (v. *AUSFÜHRUNG*).

Per composizioni di dimensioni minime è possibile incolonnare verticalmente tutti i "livelli" analitici, così da poter agevolmente esaminare le tecniche di prolungamento usate per passare dall'uno all'altro. Ma per composizioni di dimensioni medie è più pratico presentare il "livello esterno" in un grafico a parte. Analisi grafiche schenkeriane sono riprodotte nei precedenti esempi 21-22 e 29-30.

Segmentazione. Termine dell'analisi semiologica che indica la suddivisione di un pezzo in componenti di minore estensione, dette "unità", con procedimento scevro da qualsiasi preconetto sulla sua forma. L'individuazione delle "unità" si basa sul criterio della ripetizione, al quale possono aggiungersi criteri sussidiari costituiti da punti di riferimento immediati (pause, doppie stanghette, valori notali relativamente lunghi). In linea di massima, il procedimento si fonda sulla ripetizione integrale, ma per identificare ripetizioni non-integrali — ad esempio: varianti, sviluppi, affinità — si può ricorrere alla nozione di "equivalenza" (v. EQUIVALENZA II).

Caratteristica della segmentazione semiologica è di essere effettuata a più livelli (v. NIVEAU). Sicché, se nella fase iniziale ci si può anche limitare alla ripetizione integrale, in quelle successive è previsto che l'"equivalenza" svolga un ruolo di crescente importanza. In tal modo il procedimento si inoltra verso un tipo di segmentazione che esclude quanto possibile idee precostituite sul pezzo analizzato. E, poiché le tecniche variazionali proprie al pezzo stesso emergono via via che l'"equivalenza" diventa più importante, ogni segmentazione è — sia pure intuitivamente — un'operazione su misura (un caso di segmentazione è illustrato nel paragrafo 7 del cap IV e nell'es. 41). V. anche ASSE PARADIGMATICO.

Con accezione più generica, il termine ricorre anche in altri metodi analitici — segnatamente in quello basato sulla teoria degli insiemi (cfr. cap. IV, paragrafo 9) — per indicare la suddivisione del materiale musicale in unità di dimensioni minime (incisi, motivi, accordi).

Sentence (ingl.: frase). Termine adottato da Schönberg negli scritti americani per indicare un enunciato tematico caratterizzato dall'immediata ripetizione o variazione di una figura-base (v. GRUNDGESTALT) o di un motivo (v.); si veda la giustapposizione della stessa forma-base alla tonica e alla dominante nel precedente es. 189. La costruzione tematica di un *sentence* si differenzia da quella di un *period* (v. PERIODO)⁹, poiché nel secondo caso la presentazione dell'enunciato tematico e la sua ripetizione cadono all'inizio di due unità fraseologiche complementari.

Set (ingl.: insieme). Termine ripreso dalla matematica e dalla logica formale, dove indica un gruppo di elementi o oggetti classificati globalmente secondo determinate regole. Trova applicazione alla musica con la nozione di "insieme di classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET).

Set complex (ingl.: complesso di insiemi). Termine impiegato nell'analisi insiemistica per indicare un particolare raggruppamento di insiemi di "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) intorno a un insieme dato (v. SET), che ne rappresenta il punto di riferimento (cfr. cap. IV, paragrafo 9). Il "complesso di insiemi" che gravita intorno a un determinato insieme di "classi di altezze" consiste di tutti gli insiemi correlati per inclusione all'insieme dato o al suo complementare (v. COMPLEMENT). Ciò significa che ogni insieme del "complesso" è un "sottoinsieme" (v. SUBSET) o un "soprainsieme" (v. SUPERSET) di quell'insieme o del suo complementare. L'insieme che funge da referente è detto *nexus set* (insieme-cardine). Il simbolo adottato normalmente per il "complesso di insiemi" è K .

I "complessi di insiemi" tendono a essere molto estesi e perciò hanno portata limitata come strumenti analitici. Maggiore utilità pratica ha il "gruppo di insiemi" detto *subcomplex* (sottocomplesso). Esso comprende soltanto gli insiemi che sono correlati

per inclusione (v.) tanto all' "insieme-cardine" quanto al suo complementare. Il simbolo del "sottocomplesso" è Kh .

Sezione aurea. Locuzione impiegata in quei lavori analitici — comunemente detti "analisi proporzionali" — che s'interessano alla lunghezza relativa delle sezioni di una composizione, e alle distanze temporali intercorrenti tra alcuni suoi eventi significativi. La sezione aurea corrisponde per definizione alla divisione di una certa distanza in due parti, tali che la proporzione fra la parte minore e la maggiore equivale a quella tra la parte maggiore e il tutto. Viene espressa di norma indicando la proporzione esistente fra parte minore e parte maggiore: proporzione che può essere determinata

algebricamente, calcolando l'incognita dell'equazione $\frac{x}{(1-x)} = \frac{1}{x}$. Il risultato è un valore positivo di x pari a $\frac{(\sqrt{5}-1)}{2}$, un numero irrazionale che si approssima a 0,618034.

In musica una distanza può essere misurata in molti modi, anche verticalmente (ad esempio, si può calcolare l' "intervallo" che separa le note di un accordo contandone i semitoni). Ma nella maggioranza delle discussioni sulle proporzioni musicali, la sezione aurea è applicata alla dimensione temporale, ed è misurata contando le battute (o i tempi delle battute), ovvero calcolando la durata di esecuzioni musicali sia registrate sia "mentali" (in quest'ultimo caso, si usa tener conto della differente lunghezza delle battute e delle indicazioni metronomiche).

È possibile dimostrare che le proporzioni fra gli elementi successivi di una serie numerica, in cui ogni elemento equivalga alla somma dei due precedenti (v. FIBONACCI, SERIE DI), si approssimano assai alla sezione aurea. In altri termini, proporzioni come 34:55, 89:144 e 144:233 (tutti numeri presenti nella serie di Fibonacci) hanno valori assai prossimi a 0,618034. Da questa proprietà consegue che, per accertare l'esistenza di sezioni auree in un pezzo di musica, conviene contare le battute, i tempi delle battute e valori di tempo più piccoli.

Shifting (ingl.: cambiamento di posizione). V. ÜBERGREIFEN.

Similarity relation (ingl.: relazione di affinità). Nell'analisi insiemistica è la relazione che intercorre fra coppie di insiemi (v. SET) con lo stesso "numero cardinale" (cioè, con lo stesso numero di elementi) e che si basa su corrispondenze tra le rispettive "classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) o tra i rispettivi "vettori intervallari" (v. INTERVAL CLASS e INTERVAL VECTOR). Alcune di queste relazioni rivestono particolare importanza.

1. Si dice che due insiemi hanno la "massima affinità relativa alle classi di altezze" se hanno in comune tutte le "classi di altezze" meno una. Ad esempio: gli insiemi di "classi di altezze" [si bemolle, do diesis, mi, mi bemolle, do] e [si bemolle, do diesis, mi, mi bemolle, si], entrambi di cinque elementi, sono affini al massimo grado giacché hanno in comune il sottoinsieme (v. SUBSET) di quattro elementi [si bemolle, do diesis, mi, mi bemolle]. Questo tipo di relazione è indicata con il simbolo R_p .

Nella musica atonale ci si imbatte frequentemente in esempi lampanti di questa relazione, come nel caso di due gruppi di note che differiscono solo per una "classe di altezze" (v. i due insiemi citati poc'anzi). In casi del genere, dove le "classi di altezze" comuni sono nettamente percepibili, si dice che R_p è *strongly represented* (fortemente rappresentata). Ma può capitare che il "sottoinsieme comune" sia occultato nella strut-

tura dei due insiemi, e che le “classi di altezze” siano così diverse da impedire di riconoscerlo subito. È il caso, ad esempio, degli insiemi [sol, fa, mi, mi bemolle] e [re, si, do diesis, sol diesis], che non hanno “classi di altezze” comuni ma i cui primi elementi — rispettivamente [sol, fa, mi] e [re, si, do diesis] — danno luogo a due “sottoinsiemi” riducibili alla stessa “forma primaria” (v. PRIME FORM), esprimibile numericamente con $[0, 1, 3]$ ¹⁰. In tali casi si dice che la relazione R_p è *weakly represented* (debolmente rappresentata).

2. Si dice che due insiemi hanno la “massima affinità relativa alle classi di intervalli” (v. INTERVAL CLASS) quando, confrontandone i rispettivi “vettori intervallari”, questi mostrano di avere in comune quattro cifre collocate nello stesso ordine. Per esempio, gli insiemi di “classi di altezze” $[0, 1, 2, 5]$ e $[0, 1, 3, 7]$ hanno come “vettori intervallari” $[2\ 1\ 1\ 1\ 0]$ e, rispettivamente, $[1\ 1\ 1\ 1\ 1]$. Possiamo dunque constatare che le grandezze delle “classi di intervalli” 2 (seconda maggiore), 3 (terza minore), 4 (terza maggiore) e 5 (quinta giusta) sono le stesse per entrambi gli insiemi.

Alcune coppie di insiemi, affini al massimo grado relativamente alle “classi di intervalli”, posseggono la proprietà di avere identiche anche le altre due cifre dei rispettivi “vettori intervallari”, ma queste sono collocate diversamente. È il caso degli insiemi $[0, 2, 3, 6]$ e $[0, 2, 5, 8]$, i cui “vettori intervallari” sono, rispettivamente, $[1\ 1\ 2\ 1\ 0\ 1]$ e $[0\ 1\ 2\ 1\ 1\ 1]$. La proprietà in questione — qui evidenziata dalle frecce sulla prima e sulla quinta cifra dei due “vettori” — è detta “particolarità dell’interscambio” (v. INTERCHANGE FEATURE) e contraddistingue un numero limitato di insiemi che sono correlati più strettamente di altri. Per significare la relazione di “massima affinità relativa alle classi di intervalli” si usa il simbolo R_i quando sussiste la “particolarità dell’interscambio”, il simbolo R_2 quando essa non sussiste.

3. Si dice che due insiemi presentano la “minima affinità relativa alle classi di intervalli” (relazione indicata con il simbolo R_0) quando i rispettivi “vettori intervallari” non hanno alcuna cifra in comune.

Dal punto di vista analitico, le relazioni di affinità suddette possono a volte risultare utili in se stesse. Ma la loro importanza si accresce quando si combinano tra loro. Infatti al numero elevato di coppie di insiemi che sono affini al massimo grado relativamente alle “classi di altezze” (R_p) corrispondono il minor numero delle coppie che lo sono anche in relazione alle “classi di intervalli” (R_1 o R_2), e il numero minimo di quelle che posseggono entrambi i tipi di affinità massima unitamente alla “particolarità dell’interscambio” (R_i soltanto). Per indicare queste relazioni multiple si scrivono i simboli corrispondenti in parentesi tonda preceduta da un punto (il punto è omissso quando le relazioni in parentesi sono alternative). Di conseguenza, le due relazioni ora indicate vanno scritte così: « $\cdot (R_p, (R_1, R_2))$ » e « $\cdot (R_p, R_i)$ ».

Un’interessante relazione tra coppie di insiemi è rappresentata dalla combinazione di affinità di grado opposto. Ad esempio, due insiemi possono essere affini al massimo grado per le “classi di altezze” e al minimo grado per le “classi di intervalli”: relazione che viene indicata con « $\cdot (R_p, R_0)$ ». Oppure possono essere massimamente affini in relazione alle “classi di intervalli” ma non in relazione alle “classi di altezze”: relazione che va indicata con « $\cdot (+ (R_1, R_2), -R_p)$ ». Le relazioni multiple permettono di scartare quelle coppie di insiemi le cui affinità sono scarsamente caratterizzanti. Esse, cioè, permettono di ridurre il numero delle coppie affini in modo da averne di meno, ma più specificamente (e quindi più significativamente) correlate.

Soprainsieme. V. SUPerset.

Sottocomplesso di insiemi. V. SUBSET.

Sottoinsieme. V. SUBSET.

Sottoinsieme invariante. V. INVARIANT SUBSET.

Structural level (ingl.: livello strutturale). V. SCHICHT.

Stufe (ted.: grado [della scala]). Nell'analisi schenkeriana indica un evento armonico strutturalmente importante, ovvero il grado della scala su cui è costruito. Il termine appare già nella *Harmonielehre* di Schenker (cfr. cap. III, paragrafo 1), dov'è impiegato per distinguere snodi armonici fondamentali da accordi d'importanza secondaria o prodotti da procedimenti armonici fine a se stessi. Nella *Passione secondo san Matteo* di Bach, il ritornello dell'aria "Buss und Reu" ("Espiazione e pentimento") presenta un apparente accordo di dominante (si veda l'accordo indicato dall'asterisco nell'es. 191, tratto da Schenker 1906, es. 153). In realtà tutte le note di questo accordo possono spiegarsi in termini esclusivamente contrappuntistici, senza attribuire loro alcun significato armonico: il do diesis2 come nota di passaggio nel basso; il mi diesis4 come appoggiatura inferiore non preparata, che ornamenta la risoluzione del ritardo sol4-fa diesis4 della voce superiore; il sol diesis3 come conseguenza del movimento della voce interna, che procede per seste parallele rispetto alla voce superiore.

Es. 191

The image shows a musical score for Example 191, consisting of two staves of music in G major. The first staff contains four measures of music, with Roman numerals V, I, IV, and VII written below each measure respectively. The second staff also contains four measures, with Roman numerals III, VI *, (IV), V, and I written below each measure respectively. The asterisk on VI indicates a specific harmonic analysis point discussed in the text.

Nei successivi sviluppi del pensiero teorico di Schenker, il grado armonico viene definito, alla stregua di qualsiasi altro fenomeno musicale, in termini di "livelli strutturali" (v. SCHICHT). A partire dalla metà degli anni Venti, le sue analisi prospettano la struttura armonica basilare di un pezzo come una successione di gradi fondamentali che rientrano interamente in un'unica tonalità (*Tonalität*), laddove a livelli analitici ulteriori ciascun grado fondamentale si espande in una regione armonica o in una tonalità a sé stanti. Per questa ragione, ai livelli "esterni" e "intermedi" di tali analisi Schenker sostituisce il termine *Tonalität* (tonalità) con la locuzione *Stufen der Tonalität als Tonarten* (gradi della tonalità come regioni tonali) (cfr. cap. III, paragrafo 2 e gli ess. 21-22).

L'applicazione di questa concezione della tonalità e della modulazione non è limita-

ta a pezzi di ampie dimensioni. L'interpretazione armonica può variare con il "livello strutturale" anche nel caso di una semplice melodia, o di un enunciato tematico di senso compiuto. Schenker (1935, paragrafo 277 es. 39/3) ne fornisce un esempio analizzando l'Inno imperiale dal *Quartetto per archi* op. 76 n. 3 (Hob. III/77) di Haydn (v. es. 192):

In (a), (b) e (c) dobbiamo distinguere molto accuratamente tra diversi livelli dei gradi armonici: (a) essi reggono l'intera melodia; (b) dipendono da tutto il movimento ascendente (*Anstieg*, v.) sol3-re4; (c) dipendono dal tratto la3-re4, ossia da una parte del movimento ascendente. Di conseguenza, il re maggiore che emerge in quest'ultimo caso è solo una pseudo-regione tonale (*Scheintonart*).

Es. 192

(a) batt. 3-4 (Anstieg) 12- 15- 16-
I — (I⁴) - II - V⁶⁻⁵ - I

(b) batt. 1. — 12
I II V —

(c) — 12 — 16
re maggiore: I II V I

In inglese il termine *Stufe* è tradotto, in maniera non del tutto soddisfacente, con *scale step* (grado della scala), *harmonic degree* (grado armonico), o semplicemente *degree* (grado).

Subcomplex (ingl.: sottocomplesso). V. SET COMPLEX.

Subset (ingl.: sottoinsieme). Termine impiegato nell'analisi insiemistica quando ogni elemento di un "insieme di classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) è contenuto in un altro insieme. In tal caso il primo insieme viene definito "sottoinsieme" del secondo. Un sottoinsieme è detto *proper subset* (sottoinsieme proprio), se contiene almeno un elemento dell'altro insieme e ha un numero minore di elementi. V. anche INVARIANT SUBSET.

Successione lineare. V. ZUG.

Superposition (ingl.: sovrapposizione). V. ÜBERGREIFEN.

Superset (ingl.: soprainsieme). Termine impiegato nell'analisi insiemistica quando un "insieme di classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) contiene tutti gli elementi di qualche altro insieme. In tal caso, il primo insieme viene definito "soprainsieme" del secondo. Un "soprainsieme" è detto *proper superset* (soprainsieme proprio) se possiede almeno un elemento in più dell'insieme in esso contenuto.

Taktmotiv (ted.: motivo-battuta). Denominazione data da Riemann (cfr. cap. IV, paragrafo 5) all'unità fraseologica minima, che ripete in piccolo il movimento ritmico, incentrato su un punto d'appoggio, caratterizzante le unità fraseologiche superiori. Come suggerisce il termine stesso, i *Taktmotive* sono assimilati a battute musicali compiute. Ciò significa che, in linea di principio, si attribuisce loro lo stesso peso e sono combinabili, a due a due, in unità più estese. L'unità a cui dà luogo la combinazione di due *Taktmotive* è lo *Zweitaktmotiv* (motivo di due battute). A loro volta due *Zweitaktmotive* danno luogo a un *Halbsatz* (semifrase) e due *Halbsätze* a un *Periode* (periodo). V. anche **MOTIVO**.

Teiler (ted.: divisore). Nell'analisi schenkeriana indica la prima comparsa della dominante in un enunciato tonale di senso compiuto (v. **PERIODO**): comparsa che segna il temporaneo arresto del tragitto verso la cadenza finale. Per questo sono anche usate le locuzioni *Quintteiler* (quinta divisoria), *Oberquintteiler* (quinta superiore divisoria) e, più appropriatamente, *teilende Dominant* (dominante con funzione divisoria). Nelle composizioni in tonalità minori, il "divisore" è di norma la dominante minore, ma a scopo cadenzale la terza può essere alterata in senso ascendente (Schenker 1935, paragrafo 89).

La nozione di "divisore" è strettamente imparentata con quella di "interruzione" (v. **UNTERBRECHUNG**). Per Schenker, infatti, *Teiler* è innanzitutto la prima dominante di una "struttura fondamentale" caratterizzata da un'"interruzione", ovvero la dominante che precede immediatamente il segno relativo:

$$\begin{array}{c} \hat{3} \hat{2} \mid \hat{3} \hat{2} \hat{1} \\ \text{I V} \mid \text{I V I} \end{array}$$

Assai spesso, però, egli usa il termine per indicare una dominante strutturalmente meno importante. Si pensi, per esempio, a quella su cui si conclude il gruppo tematico armonicamente "aperto" che avvia un'esposizione di sonata: dominante che è chiaramente di rango inferiore a quella con cui termina l'esposizione stessa. Schenker ha esemplificato questa seconda accezione del termine, analizzando due movimenti di Sonate per pianoforte in do maggiore di Mozart (K. 279/189d) e di Beethoven (op. 2 n. 3) (Schenker 1935, fig. 154/1-2). Nell'una e nell'altra accezione, peraltro, *Teiler* vale come alternativa della locuzione più convenzionale "cadenza sospesa" (ted. *Halbschluss*), che Schenker (1935, paragrafo 89) disapprovava in quanto associata in maniera fuorviante all'idea di conclusione.

Nelle sue prime analisi, egli ha usato spesso il termine *Oberquintteiler* nel senso di "dominante secondaria", ed è ricorso occasionalmente alla locuzione *Unterquintteiler* (quinta inferiore divisoria) per indicare una sottodominante dal significato particolare.

Terzzug (ted.: terza in successione lineare). V. **ZUG**.

Tieferlegung (ted.: trasposizione al grave). Nell'analisi schenkeriana indica una tecnica di prolungamento (v. **PROLONGATION**) consistente nel trasporre una successione lineare una o più ottave sotto. Ciò può avvenire direttamente per salto, oppure in combinazione con qualche altra tecnica di prolungamento. Così, nella successione cadenzale che apre la *Mazurca in mi minore* op. 41 n. 2 di Chopin (v. l'es. 193, parzialmente tratto da Schenker 1935, fig. 75), la linea del basso si sposta da mi2 a mi1 di

modo che il primo vero accordo di tonica del pezzo abbia uno spicco maggiore dell'accordo iniziale (la settima di dominante del quinto grado). Il termine *Tieferlegung* viene solitamente reso in inglese con *descending register transfer* (trasferimento a un registro inferiore), ovvero, con minore precisione, con *register transfer* o *octave transfer* ("trasferimento di registro" o "trasferimento d'ottava"). Queste due ultime locuzioni si applicano anche alla *Höherlegung* (v.) con cui la *Tieferlegung* può combinarsi, producendo la *Koppelung* (v.).

Es. 193

Andantino

mi minore: V^7/IV IV V I

Tonicization (ingl.: tonicizzazione). V. **TONIKALISIERUNG**.

Tonikalisierung (ted.: tonicizzazione). Termine che indica l'affermazione di un nuovo centro tonale, o il temporaneo conferimento del ruolo di tonica a un grado della scala diverso dal primo. Ciò viene ottenuto mettendo in risalto i caratteri primari della nuova tonalità, in particolare il quarto grado e la sensibile, che fanno parte tutt'e due dell'accordo di settima di dominante. Così, l'accordo iniziale del *Quartetto per archi* op. 74 n. 1 (Hob. III/72) di Haydn non è un accordo di tonica, ma "tonicizza" la tonalità d'impianto dell'opera (do maggiore). E, all'inizio del movimento lento del *Quartetto per archi in mi bemolle maggiore* K. 160/159a di Mozart (v. es. 194), il primo accordo tonicizza l'accordo di si bemolle maggiore contribuendo a ritardare la piena affermazione della tonalità fondamentale di la bemolle maggiore.

Es. 194

Un poco adagio



Schenker ha coniato questo termine nella seconda parte della sua *Harmonielehre* (capitoli 2-3 della seconda sezione), dove dimostra come un contesto diatonico possa essere musicalmente arricchito anche da una sola nota riferibile ad altra area tonale, e come la nozione di *Stufe* (v.) — che rinvia a un evento armonico significativo, correlato a un particolare grado della scala — sia più utile della nozione di modulazione transitoria. Il termine è spesso usato da analisti non schenkeriani, allo scopo di caratterizzare una modulazione di portata circoscritta, dove viene fugacemente toccata una nuova tonalità.

Übergreifen (ted.: scavalcare). Termine usato nell'analisi schenkeriana per indicare il sovrapporsi di due o più successioni lineari discendenti (più raramente, salti) che si innestano l'una sull'altra, dando l'impressione di un'unica successione lineare ascendente imperniata sulle note iniziali di ciascun segmento (detto da Schenker *Übergreifzug*).

Es. 195

(a) *Allegro con brio*

(b)

(c)

All'inizio della *Sonata per pf. in do maggiore* op. 2 n. 3 di Beethoven (v. es. 195/a) "sovrapposizione" vale come tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION). Infatti, le due note che teoricamente dovrebbero risultare in sovrapposizione, come nell'es. 195/b, sono invece utilizzate in successione, posponendo la più acuta (fa3) alla più grave (re3) (v. es. 195/c). In questa sua forma — peraltro assai elementare — lo "scavalcamento" consente alla voce superiore di assumere ancora la sua posizione rispetto alla voce inferiore, grazie a quella che di fatto è una figurazione con una "nota cambiata" (ovvero, con due "note di volta" consecutive). In realtà, nell'es. 195/c il fa3 e il re3 non sono percepiti nello stesso momento, ma tuttavia sono interpretabili, rispettivamente, come nota più acuta e nota intermedia di una settima di dominante. Questa tecnica può essere elaborata in modo da dare l'effetto di un arpeggio, anziché di una successione lineare (Schenker 1935, es. 101/5)¹¹, o essere usata per spostare il centro tonale, come ha mostrato Schenker (1925-30, II, p. 121) analizzando il primo tempo della *Sinfonia in sol minore* K. 550 di Mozart¹². I casi di "scavalcamento" esaminati negli scritti schenkeriani comprendono per lo più *Übergreifzüge* discendenti per grado congiunto. Ma in certi casi possono anche procedere per salto (Schenker 1935, fig. 101/3)¹³.

In inglese il termine è stato reso variamente. Nel glossario allegato nel 1969 alla traduzione di Schenker 1932, Felix Salzer si rifà probabilmente all'accezione di *Übergreifen* come "cambiamento di posizione sugli strumenti ad arco". Pertanto lo rende con *shifting* e lo definisce una «tecnica per portare al di sopra della voce superiore note che spesso appartengono a una voce interna». In precedenza (cfr. Salzer 1952) egli stesso l'aveva reso con *superposition*, traduzione adottata anche nei saggi pubblicati su «Music Forum». Altri equivalenti inglesi sono *reaching over* e *overlapping*, rispettivamente proposti nella traduzione inglese di Schenker 1935 e in Forte-Gilbert 1982.

Übergreifzug (ted.: successione lineare in sovrapposizione). V. ÜBERGREIFEN.

Unfolding (ingl.: dispiegamento). In genere il termine indica l'elaborazione o l'esplicitazione di qualche elemento strutturale, donde le locuzioni *the unfolding of the bass* (il dispiegamento del basso) o *the linear unfolding of the tonic chord* (il dispiegamento lineare dell'accordo di tonica). In senso più specifico, rappresenta l'equivalente inglese del termine schenkeriano *Ausfaltung* (v.). V. anche PROLONGATION.

Unità. V. SEGMENTAZIONE.

Universal set (ingl.: insieme universale). V. COMPLEMENT.

Unordered set (ingl.: insieme non-ordinato). V. ORDERED SET.

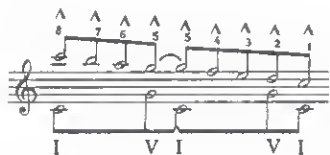
Unterbrechung (ted.: interruzione). Termine usato da Schenker per indicare la principale tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION) della "struttura fondamentale" (v. URSATZ) di un pezzo tonale. Consiste nell'interrompere la traiettoria di tale "struttura" dopo che ha raggiunto per la prima volta la dominante, con conseguente ritorno al punto di partenza. Come si vede nell'es. 196, il punto dell'"interruzione" è indicato con due linee verticali allineate ai numeri arabi con accento circonflesso, che rappresentano i gradi della scala toccati dalla "linea fondamentale" (v. URLINIE). La dominante che precede immediatamente l'"interruzione" è detta "divisore" (v. TEILER).

Es. 196



Quando la “linea fondamentale” copre un intervallo di terza (come nell’es. 196) o di quinta, l’ “interruzione” avviene dopo l’arrivo su $\hat{2}$. Quando copre un’ottava, una vera “interruzione” è impossibile. Infatti, se si introducesse una “interruzione” dopo $\hat{7}$ o $\hat{2}$, un successivo ritorno all’ottava creerebbe l’impressione di una nota di volta, rispettivamente inferiore o superiore (in do maggiore: do-si-do, oppure do-re-do); mentre, ove la si introducesse dopo $\hat{5}$, il ritorno all’ottava produrrebbe due ottave consecutive. In quest’ultimo caso, la soluzione che più si avvicina a un’ “interruzione” consiste nel tenere fermo $\hat{5}$ quanto basta per riportare il basso alla tonica (Schenker 1935, paragrafi 76 e 100) (v. es. 197)¹⁴.

Es. 197



In quanto tecnica di prolungamento, l’ “interruzione” è di estrema importanza per la forma musicale, rappresentando la base strutturale della forma-canzone bipartita e, per estensione, della forma-sonata: infatti, il ritorno al punto di partenza della “struttura fondamentale” corrisponde, nel pezzo originale, all’inizio della ripresa.

Untergreifen (ted.: agganciare inferiormente). Termine usato da Schenker per indicare una tecnica di prolungamento (v. PROLONGATION) consistente nel temporaneo arresto della traiettoria della voce superiore da parte di una voce interna, che vi confluisce mediante una successione lineare ascendente detta *Untergreifzug*. La funzione più semplice che quest’ultima può svolgere è ritardare la discesa della voce superiore, come accade nelle prime otto battute del *Quartetto per archi in la maggiore* K. 464 di Mozart:

Es. 198



In altri casi, un "agganciamento inferiore" può servire a rinforzare una nota di volta, inserita in funzione di abbellimento nella "linea fondamentale" (v. URLINIE), come mostra Schenker (1935, fig. 42/1-2) analizzando lo *Studio in la minore* op. 10 n. 2 di Chopin e il *Corale di sant'Antonio* già attribuito a Haydn. In inglese, essendo impossibile rendere *Untergreifen* con una sola parola, il termine è attualmente tradotto con *motion from an inner voice* (movimento procedente da una voce interna).

Una composizione non può iniziare con un "agganciamento inferiore", dato che deve ancora esservi individuata una nota strutturalmente importante, ma si trova spesso una successione lineare che sale alla prima nota della "linea fondamentale". In tal caso Schenker impiega il termine *Anstieg* (v.).

Untergreifzug (ted.: successione lineare agganciata inferiormente). V. **UNTERGREIFEN**.

Unterquintteiler (ted.: quinta inferiore divisoria). V. **TEILER**.

Urlinie (ted.: linea fondamentale). Termine usato da Schenker per indicare la discesa del terzo, quinto o ottavo grado sulla tonica, con un movimento diatonico e per grado congiunto che coincide idealmente con la gittata della voce superiore di un'intera composizione. L'ambito intervallare di una *Urlinie* e il registro in cui si aggira sono determinati nel corso dell'analisi. In quanto voce superiore dello schema polifonico essenziale di un pezzo — il cosiddetto *Ursatz* (v.) —, l'*Urlinie* può considerarsi la matrice della melodia del pezzo stesso. Trattandosi del primo termine che Schenker ha coniato in riferimento alla sua nuova tecnica analitica, esso ha finito con il diventarle più strettamente associato di altri. Per la stessa ragione questo è anche il termine che ha mutato di significato nella maniera più pregnante, nel corso dell'evoluzione del pensiero teorico schenkeriano. Cosa che spiega forse molte delle incomprensioni e delle distorsioni che esso ha patito.

Schenker nomina e descrive l'*Urlinie* per la prima volta nel 1921, nella prefazione all'"edizione esplicativa" della *Sonata per pf. in la maggiore* op. 101 di Beethoven (cfr. cap. III, paragrafo 1 e l'es. 17). Ma sia l'analisi di questa Sonata, sia i saggi da lui successivamente pubblicati nel 1921-24 rendono evidente che all'inizio egli considerò l'*Urlinie* non tanto come linea melodica fondamentale, quanto come riduzione dell'involucro esterno di un pezzo, rispettosa della struttura fraseologica e dell'impostazione melodico-armonica d'origine. Non a caso l'*Urlinie* di queste prime analisi è una struttura polifonica che conserva la divisione in battute della composizione in esame. Inizialmente, dunque, il significato del termine era prossimo a ciò che Schenker avrebbe finito per indicare come il "livello esterno" (v. **SCHICHT**). E ciò spiega come mai egli abbia sempre continuato a usare — per la rappresentazione grafica di tale livello — la locuzione *Urlinie-Tafel* (grafico della linea fondamentale).

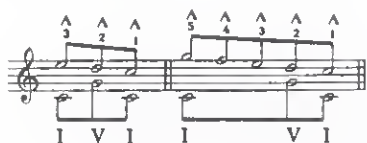
Urlinie-Tafel (ted.: grafico della linea fondamentale). V. **URLINIE**.

Ursatz (ted.: struttura fondamentale). Termine impiegato da Schenker per indicare lo schema polifonico essenziale che retrosta alla struttura complessiva di un pezzo; ovvero il risultato di successive riduzioni di un pezzo tonale analizzato a vari "livelli", e quindi la rappresentazione grafica del suo "livello profondo" (v. **SCHICHT**).

La voce superiore dell'*Ursatz* — la cosiddetta "linea fondamentale" (v. **URLINIE**) — attua la discesa sulla tonica del terzo, quinto o ottavo grado con un movimento dia-

tonico per gradi congiunti, l'ambito e il registro del quale dipendono dai risultati dell'analisi, cioè dal contenuto musicale dei "livelli" precedenti e, in ultima istanza, del pezzo in esame. La voce inferiore dell'*Ursatz*, invece, riassume il movimento armonico del pezzo stesso, e consiste di una tonica che si sposta verso la propria dominante e ritorna al punto di partenza, un movimento che Schenker definisce "arpeggio del basso" (v. *BASSBRECHUNG*), in quanto coinvolge due note della triade di tonica. Da tutto ciò consegue che la triade in questione si "orizzontalizza" tanto nella voce superiore dell'*Ursatz* quanto in quella inferiore. L'es. 199 illustra due tipi usuali di *Ursatz* in do maggiore.

Es. 199



Se dal punto di vista analitico la "struttura fondamentale" può considerarsi come la riduzione di un pezzo tonale alla sua quintessenza polifonica, dal punto di vista compositivo essa può essere considerata come una prima elaborazione della triade di tonica e, dunque, come il punto di partenza dell'illustrazione di un'opera in chiave di accrescimento e di sviluppo. Ciò spiega come in Schenker 1935 venga teorizzata per prima la nozione di *Ursatz*, e come da qui procedano l'impianto grafico e l'articolazione espositiva di tutte le sue analisi. Nel corso dell'evoluzione del pensiero teorico schenkeriano il significato del termine è andato modificandosi, finendo per indicare qualcosa di un po' meno elaborato che all'inizio. Nel 1926, ad esempio, l'*Ursatz* del primo tempo della *Sinfonia in sol minore* K. 550 di Mozart è determinato da Schenker così come appare nell'es. 200, mentre all'epoca dell'analisi dell'"Eroica" (1930) una rappresentazione grafica di questo tipo sarebbe stata da lui associata al primo dei "livelli intermedi".

Es. 200



Verschränkung (ted.: accavallamento). Nella teoria di Riemann (cap. IV, paragrafo 5) indica l'embricazione di due unità fraseologiche, per cui la fase iniziale (non accentata e in espansione) della seconda unità viene a sovrapporsi all'inizio della fase conclusiva (accentata e in estinzione) della prima. In pratica ciò significa che, ad esempio, l'ultima battuta di una frase di otto battute segna anche l'inizio della frase successiva. Un tipico caso di *Verschränkung* nello stile classico ricorre nel primo movimento del *Concerto per pf. e orch. in sol maggiore* K. 453 di Mozart (v. es. 201). Infatti la ripetizione variata del tema principale del secondo gruppo tematico inizia sull'ultima battuta del tema stesso (le batt. 2 e 4 di tale ripetizione, dove il pianoforte fa eco ai legni, corri-

spondono altresì a due “motivi aggregati” con terminazione “femminile”: v. ANSCHLUSS-MOTIV).

Es. 201

fl.

ob.

fg.

cr.
in re

pf.
legato

vl.

vle

vcl./cb.

(2) (4)

fl.

ob.

fg.

cr.
in re

pf.

vl.

vle

vcl./cb.

(6) (8 = 1)

Per segnalare una *Verschränkung* su un testo musicale, Riemann ricorre alla sovrapposizione o all'incrocio delle legature espressive (v. es. 38). Ma nelle analisi più sintetiche, dove non utilizza legature, egli si limita a intervenire sul numero delle battute fra parentesi, scrivendo ad esempio «(8 = 1)». La compresenza di entrambi gli accorgimenti nell'es. 201 è giustificata da un'esigenza di chiarezza.

Poiché accavallare elementi accentati e non accentati equivale di fatto a rimpiazzare la normale struttura fraseologica con un procedimento per contrazione, Riemann fa rientrare la nozione di *Verschränkung* nella teoria più generale dell' "elisione" (v.).

Vordergrund (ted.: livello esterno). V. SCHICHT.

Z-hexachord (ingl.: esacordo zeta). V. Z-RELATION.

Z-relation (ingl.: relazione zeta). Locuzione usata nell'analisi insiemistica per indicare la relazione tra due "insiemi di classi di altezze" (v. PITCH-CLASS SET) che hanno lo stesso "vettore intervallare" (v. INTERVAL VECTOR) ma non sono riducibili alla stessa "forma primaria" (v. PRIME FORM) (per un esempio di "relazione zeta" tra due insiemi, v. es. 184).

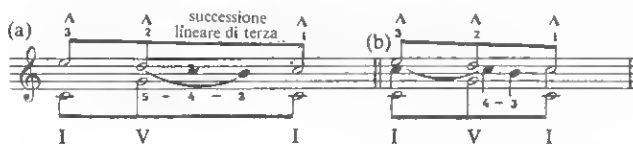
Le coppie di insiemi "zeta-correlati" hanno speciali proprietà. Ciò vale soprattutto per quelle coppie che consistono di sei "classi di altezze" e sono talora indicate come

Z-hexachords (esacordi zeta). Ad esempio: un "esacordo zeta" è sempre complementare (v. COMPLEMENT) dell'esacordo con cui fa coppia, pertanto ogni "complesso" o "sottocomplesso di insiemi" (v. SET COMPLEX) che gravita su un "esacordo zeta" è identico al "complesso" o al "sottocomplesso di insiemi" gravitante sull'esacordo che gli è "zeta-correlato". Per questa ragione coppie di esacordi in "relazione zeta" vengono computate spesso come un solo insieme, benché di fatto consistano di insiemi differenti. Ciò accade ad esempio quando si fissa il numero totale degli insiemi contenuti in un "complesso" o in un "sottocomplesso".

Zug (ted.: successione lineare). Termine adottato da Schenker per indicare il movimento diatonico per gradi congiunti che, attraverso un ambito intervallare dato, realizza lo spostamento di una nota, di un registro o di una voce verso note, registri, voci differenti. Stante questa sua funzione, tale movimento rappresenta una delle principali tecniche di elaborazione e di prolungamento (v. PROLONGATION) della "struttura fondamentale" (v. URSATZ). In inglese il termine è comunemente reso con *progression* (successione) o, più accuratamente, con *linear progression* (successione lineare). Per segnalare una particolare "successione lineare" nel corso di un'analisi, si usa integrare i termini *Zug* e *progression* con l'indicazione dell'ambito intervallare corrispondente. Così le successioni lineari il cui ambito è compreso tra l'intervallo di terza e quello d'ottava sono indicate in tedesco con *Terzzug*, *Quartzug*, *Quintzug*, *Sextzug*, *Septzug*, *Oktavzug*, e in inglese con *3rd-progression*, *4th-progression*, *5th-progression*, *6th-progression*, *7th-progression*, *octave progression*.

Al "livello profondo" (v. SCHICHT) una successione lineare ha funzione di collegare la "linea fondamentale" (v. URLINIE) con una voce interna. Così nell'es. 202/a la "terza in successione lineare" re4-do4-si3 interrompe la discesa da mi4 (3) a do4 (1) transitando per do4 in direzione della sensibile si3. Questo movimento sottintende una voce interna (quella indicata dalle semiminime nell'es. 202/b) e, poiché si risolve nell'abbellimento di una nota della "linea fondamentale" (nella fattispecie, il re4), viene denominato "terza in successione lineare di prima specie" (*Terzzug erster Ordnung*).

Es. 202



Ad altri livelli analitici una "successione lineare" evidenzia invece la direzionalità del movimento di una o più voci. Nell'es. 203, che mostra l'inizio dello Scherzo del *Quartetto per archi in fa maggiore* op. 18 n. 1 di Beethoven, le prime sei battute del primo violino possono essere rappresentate da una "quinta in successione lineare ascendente" (fa4-do4), ambito che si estende a una settima con il re4 e il mi4 delle batt. 7-8. Tuttavia il filo conduttore delle prime dieci battute, ove le si consideri un'unica frase, può anche essere rappresentato dalla "quarta in successione lineare discendente" fa3-(mi3)-re3-do3 — indicata nell'es. 203 dalle note con l'asta rivolta in basso — dove il mi3 è implicito nel mi4 di batt. 8.

Es. 203



Occasionalmente Schenker usa il termine con il significato più generico di “tratto”, “caratteristica”, “peculiarità”. E gioca spesso sul doppio senso che ne deriva. Ad esempio, la locuzione *Stimmführungszüge* può essere riferita alle varie “successioni lineari” che costituiscono un certo disegno contrappuntistico, o semplicemente alle “peculiarità della condotta delle voci”.

Note

Note al testo

II. *L'analisi prima del ventesimo secolo*

¹ Mette conto ricordare come la terminologia di Burmeister intrecci l'esperienza della polifonia coeva con residui teorici dell'antichità classica e del Medioevo. Così le nozioni di "genere" melodico e di "qualità" dell'impianto scalare rinviano alla nozione greco-antica di tetracordo (considerato da un lato nella sua composizione interna, dall'altro nelle sue possibilità di combinazione con tetracordi dello stesso tipo), mentre la definizione di genere contrappuntistico "frammentato" corrisponde evidentemente a uno stile polifonico non omoritmico (cfr. Beck 1974, pp. 95-6). [N.d.C.]

² Per una presentazione ragionata di questa analisi, cfr. Beck 1974, pp. 112-5, dove l'aria in questione — che Mattheson si limita ad attribuire a un «Marcello» e riporta senza il testo poetico — è riferita all'*Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello (1724-27). [N.d.C.]

³ È opportuno ricordare che, per "corali" e "melodie figurate", Koch intende pezzi vocali di dimensioni limitate, basati rispettivamente sui generi poetici dell'ode e del *Lied* (III, paragrafo 19, p. 50). [N.d.C.]

⁴ Salvo errore, una traduzione italiana della recensione di Hoffmann non è mai stata pubblicata. Esistono bensì varie traduzioni di un suo scritto del 1814, *La musica strumentale di Beethoven*, che ne rifonde alcune parti, ivi compresa quella in cui ricorrono questo passo e le espressioni citate più sopra. La traduzione qui utilizzata con qualche ritocco è di Carlo Pinelli, la stessa riportata in appendice a Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT 1979, pp. 308-9. [N.d.C.]

⁵ Che la frase attribuita a Beethoven si riferisca alle battute iniziali della *Quinta Sinfonia* è ben noto. Meno noto è l'aneddoto incluso da Schindler nella seconda versione della sua biografia del Maestro, secondo cui questi gli avrebbe indicato nel secondo movimento della *Sesta Sinfonia* (batt. 58, parte del flauto) una citazione ornitologica musicalmente più decisiva di quelle utilizzate a conclusione del movimento stesso. [N.d.C.]

⁶ Il lettore interessato a leggere (o rileggere) l'articolo di Schumann nella traduzione italiana qui citata — quella curata da Luigi Ronga per l'antologia schumanniana *La musica romantica* (Schumann 1950, pp. 32-56) — si guardi dai refusi che rendono incomprensibile lo schema di p. 37. Le tonalità ivi indicate da Schumann non sono: do magg. - do magg. - do magg. - mi min. - sol magg. - sol magg. - mi min. - do magg. - do magg. Sono bensì: do magg. - do magg. - sol magg. - mi min. - sol magg. - mi min. - sol magg. - do magg. - do magg. [N.d.C.]

III. *L'analisi nel ventesimo secolo*

¹ È ben noto che per "accordo del Tristano" si intende il primo accordo della partitura dell'opera (preludio all'Atto I, batt. 2). [N.d.C.]

² Con questo termine (letteralmente: forma di poema) si indica notoriamente un modello

morfologico risalente al Medioevo germanico e costituito da due *Stollen* e un *Abgesang* (AAB). [N.d.C.]

³ Questa traduzione della celebre locuzione schönbergiana non è ineccepibile, ma forse ne rende i sottintesi tecnici meglio di altre. Si pensi a quelle finora proposte nelle edizioni italiane di Schönberg 1950 e 1967, nella traduzione delle lettere del compositore (Firenze, La Nuova Italia 1969), nonché in una recensione a Frisch 1984 («RIM», XXII, 1987 p. 340 nota 9) rispettivamente da Gianna Maria Moretti e Luigi Pestalozza («svolgimento a variazione»), Giacomo Manzoni («variazione in divenire»), L. M. Rubino («variazione di sviluppo»), Talia Pecker Berio («sviluppo-variazione»): soluzioni tutte accomunate dall'insistenza su due termini come "sviluppo" e "variazione", troppo legati a precisi concetti morfologici. [N.d.C.]

⁴ Malgrado la diversa origine storica, i termini "semiologia" e "semiotica" sono perlopiù considerati equivalenti (Eco 1975, p. 13 nota 1). Se la presente traduzione rende sistematicamente l'inglese *semiotics* con "semiologia", è perché quest'ultima dizione domina tuttora gli scritti della corrispondente scuola analitica (cfr. Nattiez 1975a e 1975b). [N.d.C.]

⁵ Va notato che Becking abbozzò tale classificazione non già nella citata relazione congressuale, bensì in una conferenza al circolo linguistico di Praga, di poco successiva. Nell'articolo in cui espresse il suo interesse per le tesi di Becking (di fatto una recensione della conferenza stessa) Jakobson ne riassunse anche la classificazione dei sistemi musicali: «Egli distingue fra "sistemi unidimensionali", dove ciò che conta è soltanto il numero dei gradi della scala, "sistemi bidimensionali", che affermano il principio di affinità all'interno del materiale sonoro, i "sistemi tridimensionali", caratterizzati dalle funzioni del sistema armonico, e i "sistemi quadridimensionali", dove per di più ciascuna nota rappresenta la funzione dell'accordo di appartenenza nel sistema dell'armonia tonale. La regolarità della struttura del sistema ricorda la tipologia dei sistemi fonologici. Ad esempio, lo studioso cita per il primo tipo la musica dei Gulsar montenegrini, per il secondo una sinfonia balinese, per il terzo una pagina di musica religiosa del Trecento inglese, e per il quarto una composizione barocca veneziana» (Jakobson 1932, tradotto dalla versione francese pubblicata in «Mj», n. 5, 1971, pp. 57-9). [N.d.C.]

⁶ Le citazioni che seguono provengono dall'edizione inglese di *Musiques formelles*, che comprende materiali non inclusi nel volume originale, tra cui un importante capitolo dal titolo *New proposal in microsound structure* [Nuova proposta sulla struttura microsonica]. [N.d.C.]

⁷ Non sarà inutile precisare che le "componenti" a cui qui si riferisce Xenakis rinviano a tre noti parametri musicali: l'altezza, l'intensità e la durata (cfr. Xenakis 1963, p. 194). [N.d.C.]

⁸ Alle riviste citate in questo capoverso va aggiunta «Analyse Musicale», trimestrale della Société Française d'Analyse Musicale, le cui pubblicazioni sono iniziate nel novembre 1985. Quanto agli *Studies in Musical Genesis and Structure*, la serie è stata inaugurata lo stesso anno da uno studio di Philip Gossett sull'autografo dell'*Anna Bolena* di Donizetti («*Anna Bolena*» and the artistic maturity of Gaetano Donizetti, Oxford, Clarendon Press 1985), recensito in RIM, XXI (1986), pp. 336-45, da Alessandro Roccatagliati. [N.d.C.]

⁹ L'esempio, intraducibile in italiano, mostra come l'indicativo presente del verbo inglese *to ride* (cavalcare) diventi participio passato. Oltre che una nuova parola (*ridden*) ciò comporta una diversa pronuncia della sillaba *rid*. [N.d.C.]

¹⁰ Anche questo esempio si riferisce a una "riduzione nei periodi di tempo". Pertanto il segno ovoidale che ricorre cinque volte a vari livelli del diagramma non va confuso con i cerchietti che caratterizzano la "riduzione dei prolungamenti". Mentre questi si trovano alla confluenza di due rami del corrispondente diagramma ad albero, il segno utilizzato nell'esempio congiunge tre rami, indicandone il rapporto di subordinazione reciproco. [N.d.C.]

¹¹ La prima tecnica è illustrata nel Glossario (v. BASSBRECHUNG). L'altra concerne uno dei principali tipi di prolungamento melodico: quello che si realizza nel movimento intorno a una nota, «il più spesso grazie a note di volta più acute e/o più gravi (che possono essere prolungate a loro volta)» (cfr. Forte-Gilbert 1982, p. 144). [N.d.C.]

¹² Va notato che per Baroni e Jacoboni "frase" è, per definizione, «una riconoscibile unità di livello superiore alla nota» (cfr. Baroni 1981, p. 267). [N.d.C.]

¹³ La sigla corrisponde a una locuzione giapponese equivalente a "Istituto per la tecnologia della nuova generazione di computer" [N.d.C.]

IV. La metodologia dell'analisi

¹ L'evoluzione del metodo di Schenker è stata tratteggiata nei paragrafi 1 e 2 del cap. III. Per una sua applicazione pratica, cfr. la Lettura 1. [N.d.C.]

² Per l'inquadramento storico delle figure di Réti e Keller, cfr. cap. III, paragrafo 4. Per un'applicazione del metodo di Réti, cfr. la Lettura 2. [N.d.C.]

³ L'approccio analitico di Tovey è stato inquadrato storicamente nel paragrafo 3 del cap. III. Una sua analisi è riportata nella Lettura 3. [N.d.C.]

⁴ La figura di Riemann è stata inquadrata storicamente nel paragrafo 3 del cap. II. Per un'applicazione del suo metodo analitico, cfr. la Lettura 4. [N.d.C.]

⁵ Per l'inquadramento storico dei contributi analitici di LaRue e Lomax, cfr. cap. III, paragrafo 5. Per un'applicazione del metodo di LaRue cfr. la Lettura 5. [N.d.C.]

⁶ Ossia: *Sonority, Harmony, Melody, Rhythm, Growth*. [N.d.C.]

⁷ Sul significato del termine "concinnità", cfr. la parte relativa al metodo di LaRue nel paragrafo 5 del cap. III. [N.d.C.]

⁸ I contributi di Ruwet e Nattiez alla semiologia musicale sono stati inquadrati storicamente nel cap. III, paragrafo 5. Per un'applicazione delle metodologie da essi elaborate, cfr. la Lettura 6. [N.d.C.]

⁹ Per l'inquadramento storico dei rapporti fra teoria dell'informazione e analisi musicale, cfr. cap. III, paragrafo 4. Per una loro esemplificazione pratica, cfr. la Lettura 7. [N.d.C.]

¹⁰ Alle tecniche computazionali elaborate da Böker-Heil si è già accennato nel quinto paragrafo del cap. III. Per la loro applicazione pratica, cfr. la Lettura 8. [N.d.C.]

¹¹ Un estratto di Forte (1978) è riportato nella Lettura 9. [N.d.C.]

Note alle Letture

2. R. Réti

La Sonata in si bemolle minore op. 35 di Chopin

¹ Chopin, evidentemente, non se la sentì di scrivere la successione fa bemolle-fa naturale; sostituì perciò il fa bemolle con il mi. Andando avanti, però, fu costretto da questa prima sostituzione a rimpiazzare la triade minore di re bemolle con quella di do diesis. La notazione pittorresca che ne risultò dovette sedurre la sua sensibilità romantica.

² Pare che alcune parti cantabili dell'op. 35 (per esempio, i trii dei due movimenti centrali) siano reminiscenze di canti popolari polacchi. Non sappiamo se Chopin intese costruire la Sonata su melodie a lui note, o se queste gli siano tornate alla mente mentre componeva, per via della loro forte somiglianza con il nucleo tematico fondamentale. Certo è che egli è riuscito a fonderle perfettamente con l'unità tematica dell'opera.

³ Recensendo la *Sonata* op. 35 di Chopin in un articolo peraltro entusiastico (Schumann 1841), Robert Schumann criticò la mancanza di unità tematica tra i quattro movimenti. Tale giudizio testimonia come anch'egli si aspettasse una tale connessione tra i movimenti di una sonata, e la esigesse. Ma dimostra altresì la natura quasi imperscrutabile delle relazioni tematiche. Che sono così personali e variabili da un compositore all'altro, da sfuggire talora anche a menti fortemente "tematiche" come quella di Schumann.

⁴ Per "risoluzione tematica" Réti intende «quelle particolari trasformazioni che, nel corso della sua evoluzione strutturale, consentono a un tema di porsi come l'enunciato decisivo, come l'espressione culminante a cui approda da ultimo il nucleo tematico di un'opera» (Réti 1951, p. 157). [N.d.C.]

3. D. F. Tovey

La Seconda Sinfonia in re maggiore op. 73 di Brahms

¹ Quest'accenno al celebre poeta inglese si spiega con le accuse di plagio da cui egli si trovò ripetutamente a difendersi: accuse ovviamente ben note al pubblico dei concerti londinesi per cui Tovey ebbe ad approntare la presente analisi. [N.d.C.]

4. H. Riemann

La Sonata in sol maggiore op. 14 n. 2 di Beethoven

¹ Per Riemann «si ha propriamente il sincopato di pause lì dove l'armonia cambia sulla pausa. La nota che precede la pausa (e che idealmente è percepita come una nota tenuta) diventa così una dissonanza che risolve regolarmente dopo la pausa stessa» (Riemann 1903, p. 135). [N.d.C.]

5. J. LaRue

Il primo movimento della Golden Sonata di Purcell

¹ Cfr., più oltre, le schede analitiche del primo movimento della *Golden Sonata* (dimensioni grandi e piccole, riquadro A). La modulazione in re minore appartiene senz'altro alla grande dimensione, giacché crea un nuovo tipo di movimento, più coloristico che direzionale, capace di differenziare la seconda sezione del pezzo dalla prima. Ma la sua brevità rende contemporaneamente ambigue le relazioni armoniche intercorrenti localmente fra le unità fraseologiche. Nella dimensione media, pertanto, la stessa modulazione genera ambiguità.

² Questa osservazione è inserita fra quelle relative a S, solo perché interessa un evento che incide sull'assetto delle voci.

³ Il rapporto 3:1 è un modulo più ricco di contrasti e più immediatamente efficace del rapporto 2:1, realizzato dalle figurazioni di semiminime e crome o di crome e semicrome.

6. J.-J. Nattiez - L. Hirbour Paquette

Il Preludio del Pelléas et Mélisande di Debussy

¹ [Un linguaggio che significa se stesso]. In francese nel testo.

² In nota a questo articolo Ruwet scrive: «Nelle mie analisi di Debussy la divisione dei frammenti analizzati è tenuta come un dato acquisito: vedi per esempio l'analisi del passaggio di *Fêtes* in sezioni e sottosezioni (pp. 60 sgg.). Do tuttavia un abbozzo rudimentale di procedura analitica a proposito del Preludio del Pelléas (p. 76)» (Ruwet 1972, trad. it. 1983, p. 92).

³ La campionatura proposta non pretende di essere esaustiva.

⁴ Il corsivo è nostro.

⁵ Bisognerebbe chiarire cosa si intende per primo accordo. Tutti gli autori, infatti, fanno riferimento allo spartito per canto e pianoforte che, sui primi due tempi della prima battuta,

a una la tenuto. Stando però alla partitura orchestrale, questa nota non appare che sul terzo e quarto tempo, nella parte dei violoncelli.

⁶ In van Appledorn il quadro complessivo delle scale è più sfumato: scala pentafonica sul re alle batt. 1-4, scala esatonale alle batt. 5-7, un vago re minore alle batt. 8-23.

⁷ Circa l'importanza di questo problema in Ruwet, vedi la successiva sezione 2.8.

⁸ Peraltro alla batt. 17, nella parte del terzo fagotto, Debussy scrive sol diesis.

⁹ Cfr. E. Lockspeiser, *Debussy: his life and mind*, Cambridge, Cambridge University Press 1978, I, p. 206 (trad. it. *Debussy. La vita e l'opera*, Milano, Rusconi 1983, p. 538). [N.d.C.]

¹⁰ Va osservato che il tema del "tempo che fu" di Emmanuel comprende il re della batt. 5, mentre il tema della "foresta" di van Appledorn si ferma alla fine della batt. 4. La diversa segmentazione non ha nulla a che fare con la diversa denominazione. Il fatto è che Emmanuel ha tenuto conto della parte dei violoncelli, in cui il la si collega al re.

¹¹ D'Almendra (1950, p. 101) riprende da Emmanuel l'idea della trasformazione delle figurazioni ritmiche senza citarne la paternità. Di suo vi aggiunge la tesi che nel Preludio si alternano gruppi binari e ternari assimilabili ai modi ritmici medievali: tesi palesemente risalente a un'indicazione dello stesso Emmanuel (1926, p. 118).

¹² È ovvio che le 23 battute del Preludio diventano qui 22 perché Emmanuel non considera la battuta 7, occupata del rullo dei timpani. [N.d.C.]

¹³ Cfr. Ruwet 1972, trad. it. 1983, pp. 76-85.

¹⁴ L'esempio citato corrisponde all'analisi della melodia trovierica descritta nel paragrafo 7 del cap. IV. L'articolo che lo contiene è compreso anch'esso in Ruwet 1972 (trad. it., pp. 86-119). [N.d.C.]

¹⁵ Circa i criteri analitici adottati da Ruwet, cfr. le pp. 112-5 [trad. it., pp. 98-101] del libro testé citato.

¹⁶ Come sembra ammettere lo stesso Ruwet, parlando a p. 83 di una unità *e'*.

¹⁷ È il caso di avvertire che il rapporto in questione si articola diversamente nelle tre unità indicate, giacché il rapporto sottinteso dalla prima è $\frac{x}{4} : \frac{x}{2}$ mentre quello sottinteso dalle altre due è $\frac{x}{2} : x$. [N.d.C.]

¹⁸ L'originale indica qui una trasposizione alla sedicesima, anziché alla dodicesima, ma il successivo es. 144 utilizza il simbolo T^{16} per una trasposizione alla dodicesima. Dati i molti refusi di cui è disseminato l'originale in questione, non si sono avuti dubbi sulla necessità di modificare il testo in conformità alla rettifica dell'esempio. [N.d.C.]

¹⁹ Abbiamo già visto come Leibowitz si sia basato su questo movimento del basso per affermare l'appartenenza del pezzo alla tonalità relativa maggiore.

7. J. E. Youngblood

Venti melodie da Die schöne Müllerin di Schubert, Paulus di Mendelssohn e Frauenliebe und -leben di Schumann

¹ Dopo aver completato il presente articolo, l'autore si è imbattuto in uno scritto di Richard C. Pinkerton (1958), che elabora i risultati analitici in maniera virtualmente identica alla propria, ma con un'impostazione fondamentalmente diversa. Pinkerton inizia la sua esposizione concentrandosi sulle caratteristiche melodiche di una serie di ninne nanne, e, a quanto pare, adotta la teoria dell'informazione come metodo analitico scegliendola tra un ventaglio di possibili metodi statistici. Qui, al contrario, ci si concentra dapprima sull'utilità della teoria dell'informazione come strumento di analisi musicale e si sceglie poi la melodia — cioè il fattore su cui sperimentare tale strumento — tra un ventaglio di possibilità alternative. Inoltre Pinkerton presuppone nel lettore un grado discretamente elevato di preparazione statistico-matematica e riserva buona parte del suo articolo ai procedimenti per la composizione meccanica di ninne nanne. Chiunque sia interessato ai problemi affrontati nelle pagine che seguono dovrebbe leggere lo scritto citato,

giacché vi si propone l'analisi di un terzo stile melodico, suscettibile d'essere comparato ai due analizzati da chi scrive.

² Nella sua recensione di Shannon-Weaver 1949, Charles F. Hockett ne ha suggerito diverse applicazioni (cfr. «Language», XXIX, 1953, pp. 69-93). Cfr. inoltre gli scritti raccolti in Cherry 1956, specialmente D. A. Bell-A. S. C. Ross, *Negative entropy of Welsh words* [Entropia negativa di parole gallesi], pp. 149-53 e W. Fuchs, *Mathematical theory of word formation* [Teoria matematica della formazione delle parole], pp. 154-70; i contributi di Kellogg Wilson e John B. Carroll a Osgood-Sebeok 1954, pp. 35-49 e 103-10; e Cherry-Halle-Jakobson 1953.

³ Che questo sia vero lo si afferma in Shannon-Weaver 1949, p. 95, non meno che in Springer 1956, p. 508.

⁴ Le possibilità sono infinite, poiché non ci sono limiti alla lunghezza delle combinazioni. Finite sono invece le possibili combinazioni di due note, che equivalgono a $12^2 (= 144)$.

⁵ Questa è la definizione operativa di processo stocastico formulata in Shannon-Weaver 1949, pp. 10 e 102. Per una descrizione più generica di tale processo, e per un confronto con altri processi non-stocastici, cfr. Ashby 1956, p. 162.

⁶ Questa asserzione può essere espressa matematicamente come segue:

$$H = -(P_1 \log P_1 + P_2 \log P_2 + \dots + P_n \log P_n)$$

oppure

$$H = -\sum P_i \log P_i$$

in cui P_i rappresenta a turno ciascuna probabilità. Poiché le probabilità sono sempre espresse da numeri inferiori a 1, il loro logaritmo è sempre negativo. Il segno negativo è stato introdotto da Claude Shannon allo scopo di rendere positivo il totale.

⁷ Diversi fattori possono influire sulla scelta d'un compositore tra le varie possibilità di lettura armonica d'una nota. Ma è poco probabile che tra esse sia anche l'intonazione della nota stessa.

⁸ Nella lettura delle tabelle accluse al presente articolo si tenga presente quanto segue. P_i si riferisce alla probabilità di occorrenza di qualsiasi nota, P_{ij} a qualsiasi combinazione di due note, $P_{(ij)}$ a una nota (i) seguita da una nota (j). L'entropia (H), l'entropia negativa (H_i) e la ridondanza (R) sono espresse in valori percentuali. Nella seconda e nella quarta tabella (ess. 149 e 151) le righe riguardano le note (i), le colonne le note (j).

⁹ Va da sé che il significato di queste deviazioni non può essere determinato finché, analizzando molta più musica, non si giungerà a stabilirne l'ambito di escursione.

¹⁰ La scelta è caduta su Gloria, Sanctus e Agnus Dei della prima messa *In festis duplicibus* (*Liber Usualis* 1958, pp. 19-22) e sul Kyrie della messa *In Dominicis infra annum* (*ibid.*, p. 46).

¹¹ Il sesto grado del primo modo gregoriano è rappresentato sia dal si naturale sia dal si bemolle, i quali, però, possono essere considerati come aspetti alternativi (o varianti condizionate) dello stesso livello strutturale d'intonazione. Per un'analogia nel campo linguistico, si pensi ai suoni iniziali delle parole inglesi *key* e *cool*. Essi sono diversi dal punto di vista dell'articolazione: il primo essendo prodotto con le labbra protese e la lingua in avanti, il secondo con le labbra arrotondate e la lingua all'indietro. Ma strutturalmente si tratta di due varianti condizionate dello stesso suono (cfr. Hockett 1955, p. 35). Il fatto che, nella musica occidentale, la distinzione fra si naturale e si bemolle abbia finito per diventare strutturalmente rilevante è del tutto marginale nell'analisi del canto gregoriano.

9. A. Forte

L'Introduzione alla Prima Parte del Sacre du printemps di Stravinskij

¹ L'appendice C di White 1966 consta di un *Catalogo dei manoscritti (1904-1952) in possesso di Stravinskij*. Due numeri del catalogo potrebbero corrispondere ad abbozzi dell'Introduzione, ma la descrizione che ne dà White non consente di esserne certi.

² Ernest Ansermet narra un aneddoto istruttivo sul rapporto di Stravinskij con questo accordo, nonché sul suo interesse per "accordi nuovi". «Una sera discutevamo — Ravel, Stravinskij e io — sull'idea di Schönberg di utilizzare un accordo "maggiore-minore" [...]. "Questo è possibile", sosteneva Ravel, "solo mettendo la terza minore all'acuto e la terza maggiore al grave" [...]. "Se è possibile questa disposizione", disse allora Stravinskij, "non vedo perché non potrebbe esserlo la disposizione inversa: volere è potere"» (Ansermet 1961, II, p. 267).

³ L'insieme 7-32 dell'es. 174 non è direttamente complementare dell'insieme 5-32 dell'es. 173, ma è una trasposizione del complementare di quest'ultimo ($t = 10$).

⁴ In linea di principio il presente studio non si occupa di tricordi, trattandosi di componenti di insiemi più estesi che è facile identificare. Nel caso in questione il tricordo 3-7 si riferisce all'insieme immediatamente successivo, 4-23, di cui è un sottoinsieme. L'insieme di "classi di altezze" 3-7 è un tricordo che vale, in qualche modo, come motto della partitura.

Note al Glossario

¹ L'edizione originale di *Der freie Satz* comprende un volume di testo e uno di esempi. Nel corso del glossario le indicazioni di paragrafo concernenti quest'edizione saranno da riferirsi al primo volume, i numeri degli esempi musicali al secondo (entrambe le indicazioni valgono anche per l'edizione inglese del 1979). [N.d.C.]

² Al lettore attento non sfuggerà la discrepanza tra questa definizione e quella che Bent dà dello stesso termine all'inizio del paragrafo 2 del cap. IV, affermando che l'*Auskomponierung* è un'operazione concernente l'*Ursatz* solo dopo che questo è stato derivato dalla triade di tonica. In realtà entrambe le definizioni trovano conforto negli scritti di Schenker: quella del presente glossario in Schenker (1930b), p. 20; quella del testo principale in Schenker 1935, I, p. 51. [N.d.C.]

³ Per intendere questa considerazione e le successive è indispensabile tener presente la parte del paragrafo 9 del cap. IV relativa alla codificazione numerica delle note della scala e al procedimento del *mapping* (v.). [N.d.C.]

⁴ Sulla traduzione di questa locuzione schönbergiana, cfr. cap. III, paragrafo 2 nota 12. [N.d.C.]

⁵ Gioverà ricordare che questo termine, insieme a *niveau neutre* (v. NIVEAU) e *esthétique* (v.), rinvia al modello semiologico proposto da Jean Molino (1975) per lo studio delle opere musicali in quanto forme simboliche. [N.d.C.]

⁶ I traduttori italiani di Schönberg 1942 e 1967 — rispettivamente Mario Panatero e Giacomo Manzoni — hanno cercato di rendere la distinzione in questione, traducendo *period* con "frase" e *sentence* con "periodo". Sulle ragioni di tale scelta da parte di Manzoni, cfr. Schönberg 1967, trad. it. 1969, p. XI. [N.d.C.]

⁷ È appena il caso di notare che queste tre cifre sottintendono la trasposizione delle tre note nell'ambito della stessa ottava. [N.d.C.]

⁸ Questa definizione diverge da quella fornita da Bent nel paragrafo 2 del cap. IV, per ragioni consimili a quelle che spiegano la discrepanza notata nella precedente nota 2. [N.d.C.]

⁹ Sul problema di traduzione comportato da tale distinzione cfr. la precedente nota 6. [N.d.C.]

¹⁰ Per comodità del lettore si esplicitano i passaggi necessari a riportare i due sottoinsiemi alla "forma normale" prima, e alla "forma primaria" poi. Nel primo caso i passaggi sono: [7, 5, 4] → [4, 5, 7] → [0, 1, 3]; nel secondo: [2, 11, 0] → [0, 2, 11] → [11, 0, 2] → [0, 1, 3]. [N.d.C.]

¹¹ Questo esempio di *Der freie Satz* corrisponde al *Concerto per pf. e orch.* K. 488 di Mozart: primo movimento, batt. 5-8. [N.d.C.]

¹² Il passo dell'analisi schenkeriana qui citata si riferisce alle batt. 22-43 del primo movimento della sinfonia in questione. [N.d.C.]

¹³ Questo esempio corrisponde alla *Sonata per pf.* op. 109 di Beethoven: Finale, quinta variazione, batt. 1-4. [N.d.C.]

¹⁴ Questo esempio riprende, semplificandola, la prima metà dell'es. 19/b di Schenker 1935. [N.d.C.]

Indice analitico

N.B.: Il carattere maiuscoletto contrassegna le voci del *Glossario di termini analitici*.

- Aaron Pietro, 7
Absatz, 10, 20
Abschnitt, 17, 33
 accento agogico, 115 (es. 38), 174
 accento dinamico, 115 (es. 38)
 accordo mistico, 280
 Ackere J. van, 221, 228, 230-2
 Adamo Giorgio, xii
 Adler Guido, 42, 51, 53-7
Änderungsabsatz, 16
Änderungscadenz, 16
Affektenlehre, 25
 Agazzari Agostino, 11
 Albrechtsberger Johann Georg, 11
 ANACRUSTI GENERALE, 288
anadiplosis, 8-9
 «Analisi. Rivista di teoria e pedagogia musicale», vii
 Analisi funzionale, 78, 206-8
 ANALISI PROPORZIONALE, 84, 288
 analisi semantica, 232
 analisi, tipi di, 98-100
 «Analyse Musicale», 336 nota 8
Anlage, 18
 ANSCHLUSSMOTIV, 114-5 (es. 38), 174, 187, 288
 Ansermet Ernest, 78, 81, 341 nota 2
 ANSTIEG, 104, 228 (es. 176)
 ANTECEDENTE, 288
 Appledorn M.-J. van, 223, 228, 231-2, 239, 245, 339 nota 6
Architektonik, grosse, 61
 Arom Simha, 82
 ARPEGGIATION, 288
 ASCENDING REGISTER TRANSFER, 289
 ASCENT, 289
 ASSE PARADIGMATICO, 216, 289
 ASSE SINTAGMATICO, 216, 289-90 (es. 177)
 Associazione Italiana di Informatica Musicale, vii
Ausarbeitung, 19
Ausdöhnung, 16
Ausdruck, lebendiger, 19
 AUSFALTUNG, 290 (es. 178)
 AUSFÜHRUNG, 18-9, 137, 142, 290-1
 AUSKOMPONIERUNG, 48, 95, 100, 137, 291
 AUSLASSUNG, 112, 291
 Azzaroni Loris, xx
 Babbitt Milton, 78-9, 81, 101
 Bach Johann Sebastian, xv, 12-3, 29, 40-2, 45, 47, 57, 61-2, 67, 70, 84, 91, 95, 114, 137-44
 [= *Lettura 1*]
 — *Il clavicembalo ben temperato* (vol. I), 114
 Preludio in do magg. BWV 846, 29, 304, 308 (es. 186)
 Fuga in do magg. BWV 846, 45
 Fuga in si min. BWV 869, 14 (es. 2)
 — *Il clavicembalo ben temperato* (vol. II), 114
 Preludio in la min. BWV 889, 13
 — *Invenzioni* a due voci BWV 772-86, 67
 — *Invenzioni* (Sinfonie) a tre voci BWV 787-801, 67
 — *Messa* in si min. BWV 232 (Credo), 42
 — *Passione secondo san Matteo* BWV 244 "Buss und Reu", 319 (es. 191)
 "O Haupt voll Blut und Wunden", 92 (es. 26)
 — *Terza sonata* in do magg. per vcl. solo BWV 1005 (Largo), 62, 64-5 (ess. 21-22), 137
 — *Terza suite* in do magg. per vcl. solo BWV 1009 (Sarabanda), 137-44 [= *Lettura 1*] (ess. 47-48)
 Bach Karl Philipp Emanuel: 27, 50-1, 61, 227
 — *Fantasia* in do min. per clavicordo, 27
 BACKGROUND, 75, 291 (v. anche livello e SCHICHT)
 Baffoni Claudio, xii
 Bagella Mauro, xx
 Baini Giuseppe, 40

- Bakeman Roger, 80, 120
 Ballerini Graziano, xx
Bar-Form, 60
 Baroni Mario, vii (nota), x, xii, xx, 95, 120, 336
 nota 12
 Barthes Roland, 71
 Bartók Béla, 84, 126, 246
 — *Mikrokosmos* per pf., 246
 Baryphonus Heinrich, 12
 BASIC INTERVAL PATTERN, 291
 BASIC SHAPE, 291
 BASSBRECHUNG, 62, 100, 291-2 (es. 179)
basse fundamentale, 12
 basso continuo, 10-2
 Batstone Philip, 78
 Baumgarten Alexander Gottlieb, 14
 Bean Calvert, 80
 Beck Hermann, 86
 Becking Gustav, 54-5, 72, 172, 336 nota 5
 —, curve di, 53 (es. 18)
 Beethoven Ludwig van: ix, xv, 11, 20, 27, 29, 36-7, 42-4, 50-1, 54, 58, 61-2, 66, 69, 74, 80, 85, 91, 106, 110-1, 114, 170, 172-98 [= *Lettura* 4], 208, 251, 253, 255, 335 nota 5
 — *Bagatella* in si bemolle magg. op. 119 n. 11 per pf.: 301 (es. 183)
 — *Fidelio* op. 72, 36
 — *Missa solemnis* in re magg. op. 123, 36
 — *Sinfonie*
 n. 1 in do magg. op. 21, 312 (es. 188)
 n. 3 in mi bemolle magg. op. 55 ("Eroica"), 36, 62, 291, 327
 n. 5 in do min. op. 67, 27, 61, 111, 306, 335 nota 5
 n. 6 in fa magg. op. 68 ("Pastorale"): 44, 335 nota 5
 n. 9 in re min. op. 125, 36, 58
 — *Quartetti per archi*
 op. 18, nn. 1-6, 43
 op. 18 n. 1 in fa magg., 330-1 (es. 203)
 op. 59 n. 2 in mi min., 312
 op. 95 in fa min., 312
 — *Sonate* per pf.
 op. 2 n. 1 in fa min., 313 (es. 189)
 op. 2 n. 3 in do magg., 321, 323 (es. 195), 324
 op. 10 n. 3 in re magg., ix, 314-5 (es. 190)
 op. 13 in do min. ("Patetica"), 106-7 (ess. 31-34)
 op. 14 n. 1 in mi magg., 173
 op. 14 n. 2 in sol magg., 172-98 [= *Lettura* 4], (ess. 100-108, 109b, 110-115), 288
 op. 31 n. 2 in re min., 304
 op. 57 in fa min. ("Appassionata"), 80, 312
 op. 101 in la magg., 51-2 (es. 17), 290, 326
 op. 106 in si bemolle magg., 51
 op. 109 in mi magg., 306 (es. 185)
 — *Sonata* per vcl. e pf. op. 69, 85, 290 (es. 178)
Variazioni su un Valzer di Diabelli in do magg. op. 120, 50 (es. 16)
behavioral grid, 116
 Benda František, 19
 Benda Jiří Antonín, 19
 Bent Ian, viii, ix, xiii-xviii, xx, 341 note 2 e 8
 Berardi Angelo, 11
 Berg Alban, 79, 126
 — *Wozzeck*, 79
 Berger Arthur, 81
 Berio Luciano, 81-2
 — *Sinfonia*, 82
 Berliz Hector, 36-7, 44
 — *Symphonie fantastique* op. 14, 44
 Bernstein Lawrence, 83
 Bernstein Leonard, 91
 Berry Wallace, 63, 87-8
Bewegungsenergie, 57
Bezeichnungenarten, 31
 Bianconi Lorenzo, x
 Birnbach Joseph Benjamin Heinrich, 30
 Bir, 132, 292
 Bishop John, 31
 Böker-Heil Norbert, viii-ix, xv, xviii, xx, 83, 125, 261-74 [= *Lettura* 8] (ess. 153-60)
 Boretz Benjamin, 81, 120
 Bortolotto Mario, x
 Boulez Pierre, 78, 81-2
 Brahms Johannes, xv, 44, 67-8, 70, 76, 122, 158-72 [= *Lettura* 3]
 — *Intermezzo* in do magg. op. 119 n. 3 per pf., 122-3 (es. 42)
 — *Quartetto per archi* in do min. op. 60, 76
 — *Sinfonie*
 n. 1 in do min op. 68, 159
 n. 2 in re magg. op. 73, 158-71 [= *Lettura* 3] (ess. 70-99)
 n. 4 in mi min. op. 98, 67 (es. 24)
 BRECHUNG, 292
 Brincker Jens, 80
 Bronson Bernard H., 79
 Brook Barry S., 82
 Bruckner Anton, 39, 159
 — *Sinfonia* n. 8 in do min., 39
 Bruni Daniela Alexandra, xxi
 Bücken Ernest, 54
 Burmeister Joachim, 8-9 (es. 1), 28, 335 nota 1

cadence, 20-1, 23-4
Cäsar, 17, 20
 Camilleri Lelio, xi-xii, xx
 cantometria, 86, 116
 Cantor Georg, 77
 Cara Marchetto, 56
 CARDINALITY, xvi, 292-3 (es. 180)
 Carpentras (Elzéar Genet), 56
 Carroll John B., 340 nota 2
 Carrozzo Mario, xxi
 Casimiri Raffaele, 262
 CELLULA, 293
 — PRIMARIA, 106, 293
 Cerone Pietro, 8
 Chailley Jacques, 218, 224-6, 246-7

- chemin mélodique*, 78
 Chereau Patrice, 82
 Chiarucci Enrico, 82
 Child Francis J., 79
chiroplast, 28
 chiusura, principio di, 47, 73, 86
 Chomsky Noam, 71, 89, 91, 95, 120
 Chopin Fryderyk, 29, 47-8, 61-2, 104, 145-57
 [= **Lettura 2**], 337 note 1-3
 — *Mazurca* in mi min. op. 41 n. 2, 321-2 (es. 193)
 — *Notturmo* in mi bemolle magg. op. 9 n. 2, 298 (es. 181)
 — *Sonata* in si bemolle min. op. 35, 145-57 [**Lettura 2**] (ess. 49-69), 337 note 2-3
 — *Studi*
 op. 10 n. 1 in do magg., 29-30 (es. 11)
 op. 10 n. 2 in la min., 326
 op. 10 n. 12 in do min., 102-3 (ess. 29-30), 104-5
 op. 25 n. 11 in la min., 292-3 (es. 180)
 Christ William, 223-4
 cibernetica, xx, 71, 76
 ciclo formale, 109
 Cimarosa Domenico, 22
 CLASSE DI ALTEZZE, 293
 CLASSE DI EQUIVALENZA, 293
 CLASSE DI INTERVALLI, 294
 Clementi Aldo, x
 Clementi Muzio, 29, 47
climax, 8
 Cogan Robert, 88-9, 90 (es. 25)
 COMBINATORIETÀ, 294
 COMMON SUBSET, 130, 294
compagnon, 20
 COMPLEMENT, 294
 complementazione, 77
 COMPOSING-OUT, 295
 computer, 77, 79-80, 82-3, 92, 95-7, 116, 122, 125
 — *music*, xi, 89
 «Computers and the Humanities», 80, 94
 concinnità, 83, 118
confirmatio, 8, 10
confutatio, 10
 CONSEQUENTE, 295
 «Contemporary Music Review», 87
 contrappunto lineare, 57
contrapunctus diminutus, 11
 Cooke Deryck, 76
 Coons Edgar, xv (nota), 73, 122
Corale di sant'Antonio (anon.), 92-3 (es. 27), 326
 Corelli Arcangelo, xii, 28, 214
 Corghi Azio, xii
corps sonore, 12
coupe, 20, 23
 COUPLING, 295
 Cramer Johann Baptist, 29
 Crane Frederick, 118
 Crevel Marcus van, 84
 Crocker Richard, 83
 Cvetko Dragotin, viii
 Czerny Carl, 29, 30 (es. 11), 31, 33, 36, 47
 Danckert Werner, 54
 Dahlhaus Carl, xi, 86, 98, 110
 D'Almendra J., 218, 233, 339 nota 11
 Dalmonte Rossana, vii (nota), xii, xx
 De Berardinis Piero, xx
 Debussy Achille-Claude, 84, 96, 122, 208, 215-49
 [= **Lettura 6**], 289, 339 note 8-9
 — *Pelléas et Mélisande* (preludio all'atto I): 215-49
 [= **Lettura 6**] (ess. 125, 130-137, 147)
 — *Syrinx* per flauto solo, 96, 122, 124 (es. 43), 289, 290 (es. 177)
 — *Trois nocturnes* per orch., 217 (*Nuages*), 338 nota 2 (*Fêtes*)
 DEGREE, 295
Dekolorieren, 47-8
demi-cadence, 20
 De Natale Marco, ix, xx
 DESCENDING REGISTER TRANSFER, 295
 Desprez Josquin, 7, 56, 83
dessin, 20-2
 DEVELOPING VARIATION, 68, 295
 Diabelli Anton, 48
 Di Benedetto Renato, ix, xx
differentiae, 7
 DIMINUZIONE, 11, 48, 295
 — ORNAMENTALE, 51
 Diruta Girolamo, 11
 Discanto Edizioni, xi
disinterested attention, 13
distiche, 25
 DIVIDER, 295
 Donatoni Franco, x
 Donington Robert, 86
 Donizetti Gaetano, 336 nota 8
 — *Anna Bolena*, 336 nota 8
 Drabkin William, viii, xiii-xvi, xx, 137
 Dressler Gallus, 8
 Dunstable John, 84
 Eco Umberto, 82
 EDT-Edizioni di Torino, xi, xiv
 Eggebrecht Hans Heinrich, xv
 Ehrenfels Christian von, 46, 60
 Ekman Yvonne, xx
Einheit, 19
Einschießel, 16
Einschnitt, 15 (*vollkommene Einschnitte*), 17, 20-1
element, combining and resultant, 83
elements, contributing, 83
 ELISIONE, 115 (es. 38), 295-6
 Elterlein Ernst von (Ernst Gottschald), 37
 Eluard Paul, 216
 Emmanuel Maurice, 218, 228, 230-4, 239-40, 339
 note 10-12
 EMPTY SET, 296
 Engelsmann Walter, 54
Entwicklungsform (Logische Form), 109
 Equipe de Mathématique et d'Automatique Musicales (EMAMU), 81
 EQUIVALENZA, 77, 129, 216, 237, 296-7

- Epstein David, 68
Erformung, 57
 Erpf Hermann, 98-9
Erscheinungsform, 57
 ESACORDO, 297
 ESTHÉSIQUE, 297
 etnomusicologia, xi
exordium, 8, 10
- fase lineare, 57
 Federhofer Hellmut, 86
 Feltrinelli, xi
 fenomeno fi, 47
 fenomenologia, xx, 78
 Ferella Paola, xxi
 Fétis François-Joseph, 37
 FIBONACCI (Leonardo da Pisa), SERIE DI, 84, 297
 Fiehler Judith, 118
Figur/figura, 16, 21, 28, 47
 figura-sfondo, 47
figure, moving, 29, 34, 47
 Fink Gottfried Wilhelm, 37
 Fink Michael, xvi
finis, 8
 Finscher Ludwig, viii
 Fischer Wilhelm, 54
fluctuation, 87
 fonologia, 72-3
 FOREGROUND, 75, 297
 Forkel Johann Nikolaus, 40-2
 forma binaria, 109-10
 forma-sonata, 36, 39, 66, 69, 109-10, 190
 forma ternaria, 109
Formbildung, 60
Formenlehre, 46, 58, 69
 Forte Allen, xiii-xv, xviii, 63, 76, 87, 120, 122, 127
 (es. 45), 132-3 (es. 46), 134, 275-83
 [= *Lettura* 9]
frames of knowledge, 96
 Francès Robert, 233
 frase, 95, 336 nota 12 (v. anche *phrase*, *Satz* e *sentence*)
 —, primitiva, 96
 —, superficiale, 96
 Frescobaldi Girolamo, xii
 Frisch Walter, 68
 Fucks Wilhelm, 73
fuga realis, 9-8
functional analysis, 75 (v. anche *analisi funzionale*)
 FUNDAMENTAL LINE, 297
Fundamentalmoten, 12
 FUNDAMENTAL STRUCTURE, 297
 FUNZIONE, 297-8
 Fux Johann Joseph, 11, 48, 55
- Gallico Claudio, viii-ix, xii, xx
 Gallo F. Alberto, xi
 Gammelli Natalina, xxi
Ganzes, 35, 46
 GAP-FILLING, 298
- Gabrieli Giovanni, 40
 Gaffurio Franchino, 7
 Gál Hans, 54
 Ganassi Silvestro, 10
 GENERALAUFTAKT, 114-5 (es. 38), 298 (es. 181)
 Gerstenberg Heinrich Wilhelm von, 27
 Gervais Françoise, 226, 233
 Gesù Cristo, 255
Gestalt, 35, 46
 —, psicologia della, xx, 46-7, 57-8, 73
 Gilman Lawrence, 231, 239
 Giovanni da Affligem, 7
 Giovanni da Firenze, 49
 — *Nel meço a sei paon*, madrigale a 2 voci, 49 (es. 14)
 Glareanus Henricus, 7
Glied, 17, 21
 Globokar Vinko, 81
 Goetschius Percy, 39
 GOLDEN SECTION, 298
 Goodrich Alfred John, 39
 Gossett Philip, 11, 336 nota 8
 Gottschald Ernest (v. Elterlein Ernst von), 37
 Graun Carl Heinrich, 19
 Graun Johannes Gottlieb, 19
 GRADO DELLA SCALA, 298
 Grétry André-Joseph, 27
 Groth Renathe, 86
ground-harmony, 29, 47
ground-melody, 29, 47
 GROUP, 298
 Groupe de Recherches en sémiologie musicale, 81
grouping structure, 91
 Grove George, 44
Grundabsatz, 16
 GRUNDGESTALT, 68, 298-9
Grundharmonien, 32
 Grunsky Karl, 60
 GRUPPE, 299
Gruppenbildung, 50
 Gruppo Analisi e Teoria Musicale, vii
 gruppo di coda, 150, 156
 gruppo di tre battute, 175
 gruppo tematico, 150, 155, 158
 gruppi, teoria dei, 71
 Guerra Francesco, xii
 Guglielmo da Hirsau, 7
 Guiot de Provins, 121
 — *Molt me mervoil*, 121 (es. 41)
- Händel Georg Friedrich, 40
Halbsatz, 112
 Halm August, 54
 Hanslick Eduard, 46
 HARMONIC DEGREE, 299
harmonische Gefälle, 65
 Harris Zellig, 71
 Hauer Josef, 78
Hauptgedank, 19, 28
 Hauptmann Moritz, 37-8
Hauptmelodienfaden, 38

- Hauptsatz*, 36
Haupttheil, 17
 Haydn Franz Joseph, 19, 22, 27-8, 41, 50, 61-2, 69, 84, 91-2, 114, 155, 169, 288, 320, 322
 — *Divertimento* in sol magg. per fl., ob., 2 vl., vcl., basso Hob. II/1 (Minuetto), 19
 — *Quartetti per archi*:
 op. 50 n. 5 in fa diesis magg. Hob. III/48, 84
 op. 74 n. 1 in do magg. Hob. III/72, 322
 op. 76 n. 1 in sol magg. Hob. III/75, 28
 op. 76 n. 3 in do magg. Hob. III/77, 288, 320
 — *Sinfonie*:
 Hob. I/103 ("Il rullo dei timpani") in mi bemolle magg. (primo tempo), 27
 Hob. I/104 in re magg., 311 (es. 187)
 Heckmann Harald, 80
 Heinichen Johann David, 12, 32
bémistiche, 24
 Henze Marianne, 84
 Herbert Johann Friedrich, 46
 Hermannus Contractus, 7
 HEXACHORD, 299
 Hiller Lejaren A., 76, 80, 95
 — *Illiac suite* (con L. M. Isaacson), 76
 Hindemith Paul, 63, 65-6 (es. 23)
 HINTERGRUND, 101, 300
 Hirbour Paquette Louise, xv, xviii, 215-49 [= *Lettura* 6] (ess. 122-124, 126-139, 141-146)
historical background, 85
 Hjelmstev Louis, 71
 Hockett Charles F., 340 nota 2
 HÖHERLEGUNG, 300 (es. 182)
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 27-8, 44, 335 nota 4
 Hostinský Otakar, 60
 Howat Roy, 84
 Howe Hubert S., 81
 Hummel Johann Nepomuk, 29
hypallage, 8
hypotyposis, 8

 Ic, 300
 ICOT, 36
idée mère, 20, 23
idiostucture, 85
 IMPLICATION-REALIZATION, 300-1 (es. 183), 302
 Implicazione-attuazione, 85 (v. anche IMPLICATION-REALIZATION)
impulse, anticipative, 88
 —, *conclusive*, 88
 —, *initiative*, 88
 —, *reactive*, 88
 INCLUSIONE, 302
 «Indiana Theory Review», 87
 informazione, teoria della, 71-4, 78, 80, 250-1
 INITIAL ASCENT, 302
 innesto, 113-5 (es. 38)
 INSIEME, 302
 —, CARDINE, 130-2, 302
 —, COMPLEMENTARE, 302
 —, non ordinato, 79 (v. anche UNORDERED SET)
 —, NULLO, 302
 —, ordinato, 79 (v. anche ORDERED SET)
 —, UNIVERSALE, 77, 302
 —, VUOTO, 302
 INSIEMI, COMPLESSO DI, 79, 131, 294
 —, sottocomplesso di, 79, 130-2
 —, teoria degli, 77, 78-9
 INTERCHANGE FEATURE, 302
 International Association for Studies in Popular Music, vii
 International Musicological Society, viii
 INTERRUPTION/interruzione, 115 (es. 38), 302
 intersezione, 77
 INTERVAL CLASS, 302
 INTERVAL VECTOR, 129-30, 302-3 (es. 184)
intersion, 108
 «In Theory Only», 86
 INVARIANT PITCH-CLASS SET, 303
 INVARIANT SUBSET, 303-4
 iperbattute, 63
 Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), 81
 Isaacson Leonard M., 76
 — *Illiac Suite* (con L. A. Hiller), 76
 iterazione cadenzale, 113

 Jackendoff Ray, xv (nota), 91-3 (ess. 26-27)
 Jacoboni Carlo, x, xu, 95, 120, 336 nota 12
 Jadassohn Salomon, 39
 Jahn Otto, 40-2
 «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 176
 Jakobson Roman, 71-3, 89, 216-7, 336 nota 5
 Jeppesen Knud, 54-6
 «Journal of Music Theory», 73-4, 79, 250

 K, 304
 Kassler Michael, 93-4
 Katz Adele, 76
Kei me, 47
 Keller Hans, 48, 67, 70, 75, 84-5, 106, 108, 145
 Kerman Joseph, 70, 85, 111
 KH, 304
 Kirnberger Johann Philipp, 12-4 (es. 2), 15-8 (es. 5), 20, 27, 32, 38
Klang Rede, 10
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 27
 Koch Heinrich Christoph, 15-6 (es. 3), 17-21, 23, 335 nota 3
 KOPPELUNG, 304
 Kraehenbuehl David, xv (nota), 73, 122
 Kretzschmar Hermann, 45, 69-70
 Krogvig Anders, 261
 Kurth Ernst, 57-8, 65, 86, 99

 Laloy Louis, 221-3
 LaRue Jan, xviii-xix, 56, 83-4, 86, 115-6, 118, 199-214 [= *Lettura* 5] (es. 120)
 Laske Otto, 96, 120
 Lasso Orlando di, 8-9 (es. 1)

- *In me transierunt*, mottetto a 5 voci, 8-9 (es. 1)
 LAYER, 304
Lebenskraft, 38, 99
 Leibnitz Gottfried Wilhelm, 13
 Leibowitz René, XIII, 78, 219, 221-6, 339 nota 19
 Leichtenritt Hugo, 20, 39, 46, 99
Leitmotiv, 58, 60, 228
 Lendvay Ernő, 84
 Lenz Wilhelm von, 37, 174
 Lerdahl Fred, xv (nota), 91-3 (ess. 26-27)
 Lévi-Strauss Claude, 71, 247
 Lessing Gotthold Ephraim, 27
 Lewin David, 79
Lied, 165, 190, 335 nota 3
Liedform, 109-10
 Lincoln Harry B., 82, 119 (es. 40)
 Lindblom Björn, 83, 120
 Lidov David, 82, 120
 LINEA FONDAMENTALE, 304
 LINEAR PROGRESSION, 304
 linguistica, xx, 71-2, 76, 80, 89, 218, 251
linked list, 94
 Lippius Johannes, 9, 12
 LIQUIDAZIONE, 67-8, 304
 lista di controllo, XIX, 205, 207
 Listenius Nikolaus, 8
 Liszt Franz, 48
 livello esterno, 63, 101-5, 106-8
 — intermedio, 76, 101-5
 — profondo, 63, 101-5
 Lobe Johann Christian, 31-2, 38, 43, 68
 Lockwood Lewis, VIII, 83, 85, 87
 Löwe Karl, 175
 — *Der Nock*, ballata op. 129 n. 2 per canto e pf., 175
 Logier Johann Bernhard, 28-9 (es. 10)
 Lomax Alan, 86, 116-7 (es. 39), 118
 Lord Albert B., 78
 Lorenz Alfred, 58-9 (es. 19), 60 (es. 20), 61, 109
 Lorenzo da Firenze, 49 (es. 15a)
 — *Ita se n'era star*, madrigale a 2 voci, 49 (es. 15a)
 Lussy Mathis, 38
 Mâche François-Bernard, 82, 120
 Macmillan Press LTD (The), 0
 Macpherson Stewart, 39
 Mahler Gustav, 45, 76
 — *Sinfonia* n. 5 in do diesis min., 76
 Manzoni Giacomo, 336 nota 3, 341 nota 6
 MAPPING, XVI, 131, 305, 341 nota 3
 Marcello Benedetto, 10, 335 nota 2
 — *Estro poetico-armonico*, 335 nota 2
 Marchetto da Padova, 7
 Marenzio Luca, madrigale a 5 voci, 125, 266
 — *Caro dolce mio ben*, 266
 Markov, catena di, 73, 80, 253-4
 Marsilio Editori, xi
 Martino Donald, 79
 Marx Adolf Bernhard, 34-7, 40, 46, 109
 Masson Diego, 81
 Mattheson Johann, 8, 10, 33, 335 nota 2
 Mayrberger Carl, 33-4 (es. 13), 60
meaning, determinate, 74
 —, *embodied*, 74
 —, *evident*, 74
 —, *hypothetical*, 74
medium, 8
 Méhul Etienne-Nicholas, 29
 Meiningen Orchestra Concerts (The), 159
melodie figurate, 19
Melodiekerne, 47
membre, 17, 21
 Mendel Arthur, 83
 Mendelssohn-Bartholdy Felix, 250-60 [= *Lettura* 7]
 — *Paulus*, oratorio per soli, coro e orch. op. 36, 250-60 [= *Lettura* 7]
 Meyer-Eppler Werner, 80
 Meyer Leonard B., XI, xv (nota), 73-4, 85, 98-9
 MIDDLEGROUND, 305
 Mies Paul, 54
mimesis, 8-9
 Mitchell William J., 85
 MITTELGRUND, 305
Modell, 68
modulation négative, 31
modulation positive, 31
 Meude-Monpas J. J. O., 21
 Moles Abraham, xv (nota), 73-4
 Molino Jean, xv (nota), 215
 MONOTONALITÀ, 305
 Momigny Jérôme-Joseph de, 23-6 (es. 9), 27, 30-1, 37-8
 Monteverdi Claudio, 45
 Morelli Giovanni, xx
 Moretti Gianna Maria, 336 nota 3
 Morin Elisabeth, 82
Motif, 23, 35-6, 38, 76
 MOTION FROM AN INNER VOICE, 306
 Motivo, 67-8 (forme-motivo), 74, 106, 111-2, 114, 146, 148-9, 151-2, 156, 161, 174, 228, 232, 306 (es. 185) (v. anche ANSCHLUSSMOTIV)
 Motte Diether de la, 86
mouvement, 21
 Mozart Wolfgang Amadeus, 19, 21-4, 27, 30-1, 36, 40-2, 44, 50, 61-2, 69, 75, 91, 113-4, 163, 187-8, 208, 292, 296, 300, 309, 321-2, 324-5, 327, 341 nota 11
 — *Concerti* per pf. e orch.:
 K. 453 in sol magg., 327-8 (es. 201)
 K. 488 in la magg., 341 nota 11
 — *Messa* in do min. K. 427/417a, 41-2
 — *Nozze di Figaro* (Le) K. 492 (Ouverture), 23
 — *Quartetti per archi*:
 K. 160/159a in mi bemolle magg., 322-3 (es. 194)
 K. 421/417b in re min., 23, 25, 26 (es. 9), 30, 75, 292 (es. 179)
 K. 458 in si bemolle magg. ("La caccia"), 21-2 (es. 6)
 K. 464 in la magg., 325 (es. 198)

- K. 465 in do magg. ("delle dissonanze"), 31
 — *Quintetto* per archi in sol min. K. 516, 113 (es. 36), 163, 296
 — *Sinfonia* in sol min. K. 550, 62, 324, 327 (es. 199)
 — *Sonate* per pf.:
 K. 279/189d in do magg., 321
 K. 284/205b in re magg., 187-8 (es. 109a), 309
 K. 331/300i in la magg., 309
 K. 545 in do magg., 300 (es. 182)
 Mulino (Il), xi
 «Music Analysis», 87
 «Music Forum», 85, 105, 137, 324
 Music Theory Society, 86-7
 «Music Theory Spectrum», 87
musica poetica, 8
 «Musica/Realtà», vii
 «Musiktheorie», 87
musique concrète, 76
 «Musique en jeu», 82, 215
- Nachsatz*, 112
 Narmour Eugene, 85-6
narratio, 10
 Nattiez Jean-Jacques: xv, xviii, 81-2, 120, 122-4 (ess. 42-44), 215-49 [= *Lettura* 6] (ess. 122-124, 126-139, 141-146).
 NBHM, 306
Nbn/Nebennote, 137
 NEBENNOTENHARMONIE, 105, 306
 NEIGHBOUR-NOTE HARMONY, 306
 Netti Bruno, 76
 NEXUS SET, 306
 NIVEAU, 82, 120-1, 306-7
 NIVEAU NEUTRE, 307
noemate, 9
 NORMAL FORM, 307
 NORMAL ORDER, 307
 Noske Frits, x
 Nottebohm Gustav, 42-3
 NULL SET, 307
 «Nuova Rivista Musicale Italiana», xvii
- OBERQUINTTEILER, 137, 307
 OBLIGATE LAGE, 143, 308 (es. 186)
 OBLIGATORY REGISTER, 308
 Obrecht Jacob, 56, 84
 Ockeghem Johannes, 84
octachordes, 31
 OCTAVKOPPELUNG, 137, 140, 308
 OCTAVE TRANSFER, 309
 ode, 335 nota 3
 Oppo Franco, x, xii, xx
 ORDERED SET, 309
 ornamentazione, 10-1, 50, 150
 — tematica, 150
 Osmond-Smith David, 82
 OVERLAPPING, 309
- Palestrina Giovanni Pierluigi da, ix, 40, 55-6, 125, 261-74 [= *Lettura* 8]
 — *Vestiva i colli*, madrigale a 5 voci, 0, 261-74 [= *Lettura* 8] (es. 154)
 Panatiero Mario, 341 nota 6
 parafrasi, 48
 Parry Milman, 78
partie, 22
pathopoeia, 9
 PC SET, 309
 Pecker Berio Talia, 336 nota 3
Période/Période/PERIODO, 15, 17, 20, 24, 112, 309
période complémentaire, 24
 — *de début*, 24
 — *de verve*, 24
 — *intermédiaire*, 24
 — *mélodieuse*, 24
 Perle George, 78
peroratio, 10
 «Perspectives of New Music», 81
 Pestalozza Luigi, 336 nota 3
 Pestalozzi Johann Heinrich, 35
 Petrobelli Pierluigi, xii
 Philippe de Vitry, 84
phrase, 21 (v. anche *frase*, *Satz*, *SENTENCE*)
 Piaget Jean, 71
 Piazza Giovanni, xx
 Piccinni Niccolò, 22
 — *Didon* ("Ah! que je fus bien inspirée"), 22, 24 (es. 7)
 Pinelli Carlo, 335 nota 4
 Pinkerton Richard C., 73, 339 nota 1
 Pike Alfred, 78
pitch collection/composition, 128
 PITCH-CLASS SET, 79, 126-34, 309-10
 POÉTIQUE, 310
 Ponzio Pietro, 8
 POTENZIERUNG, xvi, 61, 109, 310
 Powers Harold, viii
 Pozzi Escot Olga, 88-9
 Praetorius Michael, 8
preference rules, 91
 PRIME CELL, 310
 PRIME FORM, 129, 131, 133, 310
 probabilità, teoria delle, 76, 80, 83
progression, 87
 PROLONGATION, 48, 310-1 (es. 187)
prolongational reduction, 91
propositio, 10
proposition musicale, 23
 Prout Ebenezer, 20, 39, 46, 110
 Purcell Frances, 199
 Purcell Henry, 199-214 [= *Lettura* 5]
 — *Sonata* in fa magg. per 2 vl., vla da gamba e continuo (*The golden Sonata*) (primo movimento), 199-214 [= *Lettura* 5] (ess. 117-119), 338 nota 1
- «Quaderni di Musica/Realtà», vii (nota)
quart de cadence, 20

- QUARTZUG, 61, 311
 Quintiliano Marco Fabio, 7
 QUINTTEILER, 312
 QUINTZUG, 61, 312
- R₀, R₁, R₂, R_p, 130, 312
 Rameau Jean-Philippe, 11-3, 21, 30, 32, 50, 65, 227, 246
 «Rassegna musicale» (La), xvii
 Ratz Erwin, 67
 Ravel Maurice, 341 nota 2
 REACHING OVER, 312
recession, 87
 Regener Eric, 81
 REGIONE, 312 (es. 188)
 REGISTER TRANSFER, 312.3
 REGISTRO OBBLIGATO, 313
 Reicha Antonín, 20-5 (ess. 6-8), 29, 31, 37-8
Reibungsform (plastische Form), 109
renversement, 12
 «Répertoire International de Littérature Musicale» (RILM), xvi, xviii
réplique, 12
reprise, 24
 Réti Rudolph, xv, xviii, 48, 67, 74-5, 84 105-7 (ess. 31-4), 108, 145-57 [= *Lettura 2*], 338 nota 4.
 «Revue et gazette musicale de Paris», 37
Rhythmik, grosse, 60
 —, *kleine*, 60-1
Rhythmus, 17, 20
 Richter Ernst Friedrich Eduard, 38
 Richter František Xaver, 175
 RIDUZIONE, 28-9, 47, 51, 101, 313-4 (es. 189)
 Riemann Hugo, xv, xviii, 15, 20, 37-9, 58, 63, 86, 99, 111-5 (ess. 35-38), 172-98 [= *Lettura 4*]
 Riepel Joseph, 16-7 (es. 4), 20-2
 risoluzione tematica, 156
 Risset Jean-Claude, 81, 89-90
 — *Little Boy* per nastro magnetico, 89-90 (es. 25)
 Robinson Tobias D., 81
 «Rivista Italiana di Musicologia», x, xvii
 «Rivista Musicale Italiana», xvi
 Roccatagliati Alessandro, 336 nota 8
 Rochberg George, 78
 Rognoni Luigi, x
 Ronga Luigi, xvii, 335 nota 6
 Rore Cipriano de, 125, 261-2, 264, 266
 — *Pommi ov'il sol*, madrigale a 5 voci, 261, 264
 Rosen Charles, xi, 70, 86
 Rossini Gioachino, 29
 Roth Herman, 63
 Rothgeb John, 79
 Rouget Gilbert, 235
 Rubino L.M., 336 nota 3
 Rufer Josef, 78
 Ruwet Nicolas, x, xv, 76, 81-2, 120-1, 215-8, 228, 231, 234-7 (es. 140), 239-40, 243, 245-7, 339
 note 7 e 15-16
rhythm, 20-3
- Sacchini Antonio, 22
 Salvetti Guido, xx
 Salzer Felix, 76, 85, 101, 105
 SAMRSf, 207-8, 109 (v. anche SHMRG)
 Sanders Ernest, 84
Satz, 15, 17-8, 20 (v. anche *Nachsatz*, *Schlussatz*, *Seitensatz*, *Vordersatz*)
 —, *enger*, 20
Satzästhetik, 46
 Saussure Ferdinand de, 71
 scala nucleare, 96
 SCALE STEP, 314
 Scarlatti Domenico, 61
 SCAVALCAMENTO, 140, 314
 Schachter Carl, 63, 94
 Schaeffer Pierre, 76, 81, 88
 Schaeffner André, 217, 231
 Schappel Siegber, 261
 Scheibe Johann Adolf, 8
 Schenker Heinrich, viii, xi, xiii, xv, xvii-xviii, 11, 31-2, 48, 50-2 (ess. 16-17), 58, 61-2, 64-6 (ess. 21-22), 68, 70, 75-6, 83, 85-7, 94, 99-106 (ess. 28-30), 137-44 [= *Lettura 1*] (ess. 47-48)
 — «Das Meisterwerk in der Musik», xvii, 61-2, 65, 137
 — «Der Tonwille», 61
 Schering Arnold, 47-9 (ess. 14, 15a, 15b)
 SCHICHT, 62, 101, 314-5 (es. 190)
 Schiedermair Ludwig, 54
 Schindler Anton, 44, 173, 335 nota 5
 Schirmer G., 231
 Schlegel August Wilhelm, 35
Schluss-Satz, 20, 36
 Schönberg Arnold, 32-3, 39, 66-8 (es. 24), 70, 74, 79, 126, 134, 293, 341 nota 2
 — *Canone* per quartetto d'archi op. 23, 293
 — *Drei Klavierstücke* op. 11, 132-3 (es. 46), 134, 293
 Scholes Percy, 110
 Schopenhauer Arthur, 57
 Schubert Franz, 44, 96, 113 (es. 37), 250-60
 [= *Lettura 7*]
 — “Auf dem Flusse” (n. 7 di *Winterreise* D. 911 per canto e pf.), 292
 — *Die schöne Müllerin* D. 795 per canto e pf., 250-60 [= *Lettura 7*]
 — *Sinfonia* n. 9, in do magg. D. 944 (Andante introduttivo), 113 (es. 37)
 Schumann Robert, 44, 111, 250-60 [= *Lettura 7*], 335 nota 6, 337 nota 3
 — *Frauenliebe und -leben* op. 42 per canto e pf., 250-60 [= *Lettura 7*]
 Schulze Johann Abraham Peter, 13, 27, 32
S-derivational sequence, 94
 Sechter Simon, 32-3, 38
Seitensatz, 36
 SEGMENTAZIONE, 316
 Selleck John, 80, 120
 semiologia / semiotica / *semiotics*, x, 71, 81-2, 218, 336 nota 4

- semitonium modi*, 40-1
 SENTENCE, 316
 serie 1/serie 2, 65
 SET, 316
 SET COMPLEX, 316-7
 SEZIONE AUREA, 84, 317
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper conte di, 13-4
 Shannon Claude, 71, 73, 254, 340 nota 6
 SHIFTING, 317
 SHMRG, 116, 199-200, 207-8 (v. anche SAMRS)
 Skrjabin Aleksandr, 280
 Siegel Heidi, 137
 Siegele Ulrich, 84
 SIMILARITY RELATION, 317-8
 sincopato di pause, 189
 Smoliar Stephen, 94
 Sneath Peter H.A., 118
 Snell James L., 94
 Società Italiana di Analisi Musicale, VII
 Società Italiana di Educazione Musicale, VII
 Società Italiana di Etnomusicologia, VII
 Società Italiana di Musicologia, VII, VIII, XI, XIII
 Société Française d'Analyse Musicale, VII, 336
 nota 8
 soggetto, primo, 69, 110, 162
 —, secondo, 69, 110, 158, 160, 162, 164, 169, 171
 Sokal Robert, 118
 sonata-rondò, 109
Sonatenform, 36 (v. anche forma-sonata)
sonic design, 88
 «Sonus», 89
 SOPRAINSIEME, 131, 318
 SOTTOCOMPLESSO DI INSIEMI, 319
 SOTTOINSIEME, 77, 131, 319
 SOTTOINSIEME INVARIANTE, 319
Spannung, 65
Spiel von Spannungen, 57
 Spitta Philipp, 40, 42
 Springer George P., 73
stance, 25
stasis, 87
 Stefanelli Massimiliano, XXI
 Stefani Gino, X, XII, XX
Stellvertreter, 33
Stilmischung / Stilkreuzung / Stilrichtung / Stilübertragung / Stilwandel, 53
 Stravinskij Igor, 79, 89, 126, 205, 275-83
 [= **Lettura 9**], 341 nota 2
 — *Sacre du printemps* (Introduzione alla Prima Parte), 79, 89, 275-83 [= **Lettura 9**] (ess. 161-175)
 — *Three songs from William Shakespeare* per voce, fl., cl., vla, 277
strophe, 25
 STRUCTURAL LEVEL, 319
 strutturalismo, 71
Studies in Musical Genesis and Structure, 87, 336 nota 8
 STUFE, 31-3, 48, 61, 319-20 (ess. 191-192)
 SUBCOMPLEX, 320
subject, 110 (v. anche soggetto)
 SUBSET, 320
succession, 87
 SUCCESIONE LINEARE, 320
 Sulzer Johann Georg, 12, 18-20
 Sundberg Johan, 83, 120
 SUPERPOSITION, 320
 SUPERSET, 320
supposition, 21, 23
style structure, 85
 Sychra Antonin, 73
Tacterstickung, 16
 TAKTMOTIV, XVI, 187, 321
Takttriöle, 187
 Tedeschi Lalli Laura, XII
 TEILER, 104, 137, 321
 tendenza alla gravidanza, 47, 73
 Tennyson Alfred, 169
 «Theory and Practice», 86
 TERZZUG, 104, 321
thematic pattern, 74, 105
thematic song, 105
 Thibaut Anton Friedrich Justus, 39
 Thommessen Ulav Anton, 88
 Thoresen Lasse, 88
 TIEFERLEGUNG, 321-2 (es. 193)
timeline, XIX, 84
time-span reduction, 91
tonal shifting, 223, 246
 TONICIZATION, 322
 TONIKALISIERUNG, 322-3 (es. 194)
Tonrede, 20
Tonsprache, 20
Ton-Urreihe, 51
 Toschi Andrea, XX
 Tovey Donald Francis, XV, XVIII, 68-70, 75, 84, 99,
 110-1, 158-71 [= **Lettura 3**]
transition, 31
 Treitler Leo, VIII, 78
Tristano, accordo del, 58, 335 nota 1
trois-quarts de cadence, 20
 Trowell Brian, 84
 Trubetskoi Nikolaj Sergeevič, 71-2
Übergangsempfinden, geschlossenes, 57
 ÜBERGREIFEN, 323-4 (es. 195)
 ÜBERGREIFZUG, 140, 324
 Ulybysëv Aleksandr Dmitrievič, 40
 UNFOLDING, 324
 UNITÀ, 324
 Universal, 91-2
 UNIVERSAL SET, 324
 UNORDERED SET, 324
 UNTERBRECHUNG, 104, 324-5 (ess. 196-197)
 UNTERGREIFEN, 137, 325-6 (es. 198)
 UNTERGREIFZUG, 326
 UNTERQUINTTEILER, 326
Urformung, 57
 URLINIE, XIII, 51, 61-2, 100, 138, 326
 URLINIE-TAFEL, 62, 137-8, 142-3, 326

URSATZ, XIII, 51, 62, 75, 94, 100-1, 104-5, 138, 326-7 (ess. 199-200)

Vacca Francesca, XXI

Varèse Edgar, 82

— *Density* 21.5 per flauto, 82

— *Intégrales* per 2 ott., 2 cl., ob., cr., 2 tr., 3 trb. e percussione, 122, 124 (es. 44)

Verlängerungsmittel, 15

vers, 24

VERSCHRÄNKUNG, 175, 187, 327-9 (es. 201)

Vinay Gianfranco, XX

Vincenzo da Rimini, 49

— *Ita se n'era star*, madrigale a 2 voci, 49 (es. 15b)

Virgiliano Aurelio, 10

Vitry Philippe de (v. Philippe de Vitry)

Vogler Georg Joseph, 173

— *Der ebeliche Zwist* per quartetto d'archi e pf., 173

VORDERGRUND, 329

Vordersatz, 112

Wagner Richard, 33-4, 48, 54, 58, 60, 86, 228, 306

— *Der Ring des Nibelungen*, 58, 60, 82, 86, 306

— *Die Meistersinger von Nürnberg*, 58

— *Parsifal*, 58

— *Tristan und Isolde*, 34 (es. 13), 58

Walker Alan, 48, 85

Walker Thomas, XII

Warner James, 31

Waterhouse John C.G., XX

Watson Research Center, 89

Weaver Warren, 71, 73

Weber Gottfried, 31-2 (es. 12), 38

Webern Anton von, 77-9, 122, 126

Weingart Milos, 73

well-formedness rules, 91

Westergaard Peter, VIII, 81

Westphal Kurth, 99

Wiener Norbert, 71

Wilson Kellogg, 340 nota 2

Winckel Franz, 80

Winterfeld Carl von, 40

Wolff Christian, VIII

Wolzogen Hans Paul von, 60

Xenakis Iannis, 80-1, 336 nota 7

Yeston Maury, 63, 94

Youngblood Joseph E., XV, XVIII, 73, 250-60 [= *Let-tura* 7] (ess. 148-152)

Zarlino Gioseffo, 12

Z-HEXACHORD, 329

Zingarelli Nicola Antonio, 22

Z-RELATION, 129, 329-30

ZUG, 95, 330-1 (ess. 202-203)

Zweitaktgruppe, 112

Zwischensatz, 28

Zwitterakkorde, 33

Riferimenti bibliografici

I riferimenti bibliografici che seguono sono ordinati in sezioni corrispondenti alle parti del manuale via via indicate. Scritti di autori diversi sono elencati secondo l'ordine alfabetico degli autori. Scritti di uno stesso autore sono elencati secondo l'ordine di pubblicazione, se editi in anni diversi; secondo l'ordine alfabetico, se editi in uno stesso anno.

La sostituzione di un titolo con indicazioni del tipo: = Prefazione, = III/1, = *Lettura 6*, sta a significare che quel titolo è già stato citato fra i riferimenti bibliografici relativi alla Prefazione all'edizione italiana, al paragrafo 1 del capitolo III, o alla *Lettura 6*.

Tutte le sigle e le abbreviazioni sono comprese nell'elenco delle abbreviazioni alle pp. xxiv-xxvi.

Prefazione all'edizione italiana

BARONI M.-CALLEGARI L. (a cura di), 1984: *Musical grammars and computer analysis. Atti del convegno (Modena, 4-6 ottobre 1982)*, Firenze, Olschki.

BARONI M.-JACOBONI C., 1973: *Analysis and generation of Bach's chorale melodies*, in Stefani 1975, pp. 125-34.

BELLASICH A.-FADINI E.-LESCHIUTTA S.-LINDLEY M., 1984: *Il clavicembalo*, Torino, EDT.

BENT I., 1972: *Current methods in stylistic analysis. Summary of remarks*, in Glahn-Sorensen-Ryom 1974, I, pp. 43-5.

BÖKER-HEIL N., 1972b: *Musikalische Stilanalyse und Computer: einige grundsätzliche Erwägungen e Der Zustand polyphoner Strukturen: ein Beispiel automatischer Stilbeschreibung*, in Glahn-Sorensen-Ryom 1974, pp. 45-53 e 108-20 (= *Lettura 8*).

CAMILLERI L., 1986: *The current state of computer assisted research in musicology in Italy*, AcM, LVIII, pp. 356-60.

CAMILLERI L.-CARRERAS F.-GROSSI P.-NENCINI G., 1987: *A software tool for music analysis*, «Interface», XVI, pp. 23-38.

COOK N., 1987: *A guide to musical analysis*, London-Melbourne, Dent.

DAHLHAUS C., 1970: *Analyse und Werturteil*, Mainz, Schott (trad. it., *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino 1987).

DE BERARDINIS P. T., 1983-85: *Il microcomputer nell'analisi strutturale della musica atonale*, «Quaderni di informatica musicale», [1983, n. 1], pp. 7-26; [1984, n. 3], pp. 19-30; [1984], n. 5, pp. 31-40; II, 1985, n. 7, pp. 40-51 (testo successivamente rielaborato in *Fondamenti di analisi strutturale della musica atonale*, Pescara, Edizioni Polimnia 1989).

DE NATALE M., 1969: *L'analisi musicale: uno sbocco teorico e pratico*, NRM, III, pp. 1105-22.

— 1978: *Strutture e forme della musica come processi simbolici. Lineamenti di una teoria analitica*, Napoli, Morano.

— 1989: *Dalle idee ai fatti*, «Analisi», I, n. 0, p. 2.

DI BENEDETTO R., 1978: *Congetture su "Voiles"*, RIM, XIII, pp. 312-44.

DURANTE S.-FABRIS D. (a cura di), 1986: *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi* (Ferrara, 9-14 settembre 1983), Firenze, Olschki, pp. 281-327.

DURANTE S.-PETROBELLI P. (a cura di), 1982: *Nuovissimi studi corelliani. Atti del convegno internazionale* (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Firenze, Olschki, pp. 15-117.

ECO U., 1975: *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

EGGEBRECHT H. H., 1979: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen (trad. it. parziale, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Bologna, Il Mulino 1987).

FINK M., 1972: *Music analysis: an annotated bibliography*, Los Alamitos, Southwest Regional Laboratory for Educational Research and Development; RILM⁷² 68.

FORTE A., 1973: *The structure of atonal music*, New Haven, Yale U. Press.

— 1982: *Theory* [recensione degli articoli teorici del *New Grove*], MQ, XLVIII, pp. 161-81.

FORTE A.-GILBERT S.E., 1982: *Introduction to Schenkerian analysis*, New York, Norton (il volume è integrato da un *Instructor's manual*, *ibid.* 1982).

GALLICO C., 1973: *Due contributi al congresso di Copenhagen*, RIM, VIII, pp. 14-23.

GLAHN H.-SØRENSEN S.-RYOM P. (a cura di), 1974: *International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, Copenhagen, Hansen, I, pp. 43-120 (discussione a pp. 121-30).

GUT S., 1983: *Analisi musicale*, DEUMM, Torino, UTET, Lessico, I, pp. 81-4.

KAGEL M., 1964: *Analyse des analysieren*, «Collage», nn. 3-4, pp. 24-31 (trad. it. a fronte, *Analisi dell'analizzare*).

LARUE J., 1970: *Guidelines for style analysis*, New York, Norton (pp. 224-39 = *Lettura 5*); RILM⁷⁰ 1164.

LEIBOWITZ R., 1972: *Analisi musicale, Enciclopedia della musica Rizzoli Ricordi*, Milano, Rizzoli-Ricordi, I, pp. 84-7.

NOSKE F., 1977: *La segmentazione di un tema di Mozart*, RIM, XII, pp. 130-5.

OPPO F., 1982: *Per una teoria generale del linguaggio musicale*, in Baroni-Callegari 1984, pp. 115-30.

PESTELLI G. (a cura di), 1988: *Beethoven*, Bologna, Il Mulino.

RONGA L., 1927: [Recensione di] *Heinrich Schenker. Das Meisterwerk in der Musik - ed. Drei Masken, Monaco*, «Il Pianoforte», VIII, p. 322.

— 1928: [Recensione di] *Heinrich Schenker. Das Meisterwerk in der Musik, Band II* - ed. *Drei Masken*, Monaco, RaM, I, p. 333.

SCHENKER H., 1910-22: *Kontrapunkt I: Cantus firmus und zweistimmiger Satz e Kontrapunkt II: Drei- und mehrstimmiger Satz*, Wien, Universal Edition (trad. ingl., *Counterpoint: a translation of "Kontrapunkt"*, a cura di J. Rothgeb, New York, Schirmer 1987).

— 1923: J. S. Bach: *Zwölf kleine Präludien*, Nr. 1, «Der Tonwille», n. 4, pp. 3-6 (trad. it. in appendice a W. Drabkin, «Bisogna leggere Schenker»: *l'analisi del preludio in Do maggiore BWV 924 di Bach*, RIM, XXIV, 1989/1 [in corso di stampa]).

STEFANI G. (a cura di), 1975: *Actes du 1^{er} Congrès International de Sémiotique musicale*, Beograd 17-21 oct. 1973, Pesaro, Centro di iniziativa culturale italo-jugoslavo.

— 1976: *Analisi, semiosi, semiotica*, RIM, XI, pp. 106-25.

— 1978: *Capire la musica*, s.l., Espresso Strumenti.

STOCKHAUSEN K.-H., 1963-78: *Texte*, Köln, DuMont Schauberg (I: *zu elektronischen und instrumentalen Musik*; II: *zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*; III: *zur Musik 1963-1970*; IV: *zur Musik 1970-77*) (trad. it. di cinque articoli tratti dai volumi I-III in H. Pousseur [a cura di], *La musica elettronica*, Milano, Feltrinelli 1976).

TOVEY D. F., 1927: *Some aspects of Beethoven's art forms*, ML, VIII, pp. 131-55 (trad. it., *Alcuni aspetti delle forme artistiche beethoveniane*, in Pestelli 1988, pp. 31-60).

Capitolo II paragrafo 1

AGAZZARI A., 1607: *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, Falcini.

BARYPHONUS H., 1615: *Pleiades musicae*, Halberstadt, Kothe, 1630².

BECK H., 1974: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen; rec. NRMI, VIII, 1974, pp. 451-4 (Gino Stefani).

BERARDI A., 1681: *Ragionamenti musicali*, Bologna, Monti.

— 1689: *Miscellanea musicale*, Bologna, Monti.

BURMEISTER J., 1599: *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock, Myliander.

— 1601: *Musica autoschediastiké*, Rostock, Reusner.

— 1606: *Musica poetica*, Rostock, Myliander; rist. anast. a cura di M. Ruhnke, Kassel-Basel, Bärenreiter 1955.

CERONE P., 1613: *El melopeo (y maestro)*, Napoli, Gargano-Nucci; rist. anast., Bologna, Forni 1969.

DIRUTA G., 1580: *Il primo libro de' contrapunti*, Venezia, Gardano.

DREISSLER G., 1563-64: *Praecepta musicae poeticae* (ms.); ediz. moderna a cura di B. Engelke, «Geschichte-Blätter für Stadt und Land Magdeburg», XLIX-L, 1914-15, pp. 213-50.

FARANDA R. (a cura di), 1968: *L'istituzione oratoria di Marco Fabio Quintiliano*, Torino, UTET (trad. it. a fronte).

FUX J. J., 1725: *Gradus ad Parnassum*, Wien, Van Ghelen (trad. it., *Salita al Parnasso*, Carpi, Carmignani 1761).

- GANASSI S., 1535: *Opera intitulata Fontegara*, Venezia, s.e.; rist. anast., Bologna, Forni 1969.
- HEINICHEN J. D., 1728: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, s.e.
- KIRNBERGER J. P., 1771-79: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin-Königsberg, Decker-Hartung; rist. anast., Hildesheim, Olms 1968 (trad. ingl. parziale, *The art of strict musical composition*, New Haven, Yale U. Press 1982).
- 1773: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin-Königsberg, Decker-Hartung; rist. anast., Hildesheim, Olms 1970 (trad. ingl., *The true principles for the practice of harmony*, JMT, XXIII, 1979, pp. 163-225).
- LIPPIUS J., 1612: *Synopsis musicae novae*, Strasbourg, Kieffer.
- LISTENIUS N., 1537: *Musica*, Wüttemberg, Rhau.
- MATTHESON J., 1739: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Hrold; rist. anast. a cura di M. Reimann, Kassel, Bärenreiter 1954 (trad. ingl., Ann Arbor, UMI 1969).
- PONZIO P., 1588: *Ragionamento di musica*, Parma, Viotto; rist. anast. a cura di S. Clercx, Kassel, Bärenreiter 1959.
- PRAETORIUS M., 1618: *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel, Holwein; rist. anast. a cura di W. Gurlitt, Kassel, Bärenreiter 1964.
- RAMEAU J.-P., 1722: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard; rist. anast. a cura di M. Cook, Madrid, Arte Tripharia 1983 (trad. ingl. a cura di P. Gossett, New York, Dover 1971).
- SCHEIBE J. A., 1738-40: *Der critische Musikus*, Hamburg, Viering-Beneke.
- VIRGILIANO A., ca 1600: *Il dolcimelo* (ms.); ediz. in facsimile a cura di M. Castellani, Firenze, S.P.E.S. 1979.

Capitolo II paragrafo 2

- BAUMGARTEN A. G., 1750-58: *Aesthetica*, Frankfurt am Oder, Kleyb; rist. anast., Bari, Laterza 1936.
- BIRNBACH J. B. H., 1832-46: *Der vollkommene Componist*, Berlin, Cosmar-Krause.
- COLE M. S., 1969: *Momigny's analysis of Haydn's Symphony no. 103*, MR, XXX, pp. 261-84.
- CZERNY C., ca 1849: *School of practical composition* [...] op. 600, London, Cocks.
- HELM E., 1972: *The 'Hamlet' Fantasy and the literary elements in C. P. E. Bach's music*, MQ, LVIII, pp. 277-96; RILM⁷² 426.
- HOFFMANN E. T. A., 1810: [Recensione della *Quinta Sinfonia* di Beethoven], AMZ, XII, 1809-10, coll. 630-42 e 652-59; rist. anast. dell'AMZ, Amsterdam, Israel-Frits e Knuf 1964 (trad. ingl. parziale in L. van Beethoven, *Symphony no. 5 in C minor*, a cura di E. Forbes, New York, Norton 1971, pp. 150-63).
- KIRNBERGER J. P., 1757: *Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuettecomponist*, Berlin, Winter.
- 1771-79 = II/1.
- 1776 = II/1.
- KOCH H. C., 1782-93: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig, Böhme-Rudolstadt (trad. ingl. parziale, *Introductory essay on composition. The mechanical rules of melody, section 3 and 4*, New Haven, Yale U. Press 1983).

- LEIBNIZ G. W., 1703-5: *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in *Oeuvres philosophiques latines et françaises*, Amsterdam-Leipzig, Schreuder 1765 (trad. it. in *Scritti filosofici*, a cura di D. O. Bianca, Torino, UTET 1968, II, pp. 153-676).
- LOBE J. C., 1850-67: *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (trad. fr., *Traité pratique de composition musicale*, Leipzig-Bruxelles, Breitkopf & Härtel 1889).
- LOGIER J. B., 1827: *System der Musikwissenschaft und der practischen Komposition*, Berlin, H. A. W. Logier (trad. ingl., *Logier's system of the science of music, harmony and practical composition*, London, Boosey, s.d.).
- MAYRBERGER C., 1881: *Die Harmonik Richard Wagner's and den Leitmotiven des Vorspieles zu "Tristan und Isolde" erläutert*, BB, IV, 1881, pp. 169-80.
- MEUDE-MONPAS J. J. O., 1787: *Dictionnaire de musique*, Paris, Knapen.
- MOMIGNY J.-J., 1803-6: *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris, Momigny-Bailleul.
- 1821: *La seule vraie théorie de la musique*, Paris (trad. it., *La sola e vera teoria della musica*, Bologna, Gamberini-Parmeggiani 1823).
- REICHA A., 1803: *Practische Beispiele: ein Beitrag zur Geistescultur des Tonsetzers*, Wien, s.e.
- 1814: *Traité de mélodie*, Paris (trad. it., *Trattato della melodia, considerata fuori dei suoi rapporti con l'armonia*, Milano, Ricordi, s.d.) [2 voll., il primo di testo, il secondo di tavole].
- 1824-26: *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter (trad. ted., *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Wien, Diabelli, s.d.; una compilazione dei tomi I, III e IV di questa ediz. è stata pubblicata in Italia come *Trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, s.d.).
- RIEPEL J., 1752-68: *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, I: Regensburg-Wien, Bader; II-III: Frankfurt a.M.-Leipzig, s.e.; IV: Augsburg, Lotter; V.: Regensburg, Krippner.
- RITZEL F., 1968: *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.
- SECHTER S., 1853-54: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- SHAFTESBURY (conte di), 1711: *Characteristics of men, manners, opinions, times*, London; ediz. moderna a cura di J. M. Robertson, London, Grant Richards 1960.
- SULZER J. G., 1771-74: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig; rist. anast., Hildesheim, Olms 1967 (trad. ingl. di otto articoli in P. Le Huray-J. Day, *Music and aesthetics in the eighteenth and early-nineteenth centuries*, Cambridge, Cambridge U. Press 1981).
- VERTREES J. A., 1974: *Mozart's String Quartet K. 465: the history of a controversy*, CMC, n. 17, 1974, pp. 96-114; RILM⁷⁴ 451.
- WEBER G., 1817-21: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz, Schott (trad. ingl., *The theory of musical composition*, London, Cocks 1850).

Capitolo II paragrafo 3

- BERLIOZ H., 1862: *A travers chants*, Paris, Calmann Lévy, pp. 17-62 (trad. it. in H. Berlioz, *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, a cura di F. D'Amico, Torino, Einaudi 1950, pp. 67-106).
- CZERNY C., ca 1849: = II/2.
- EICKE K.-E., 1966: *Der Streit zwischen A. B. Marx und G. W. Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg, Bosse.

ELTERLEIN E. (von), 1854: *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt mit besonderer Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonien*, Dresden, Brauer (trad. ingl., London, Reeves 1893).

— 1856: *Beethoven's Clavier-Sonaten, für Freunde der Tonkunst erläutert*, Leipzig, Matthes; rec. RMI, II, 1895, p. 744 (L. T.) (trad. ingl., London, Reeves 1875; rec. RMI, V, 1898, p. 588 [L. TH.]).

FÉTIS F.-J., 1835: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Didot, I, pp. 297-319.

GOETSCHUS P., 1893: *Lesson in music form: a manual of analysis*, New York, Ditson; rist. anast., Westport, Conn., Greenwood 1970.

— 1895: *Models of the principal musical form*, Boston.

GOODRICH A. J., 1887: *Complete musical analysis*, Cincinnati, John Church.

HAUPTMANN M., 1853: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (trad. ingl., London-New York, Novello-Ewer).

JADASSOHN S., 1885: *Musikalische Kompositionslehre, IV: Die Formen in den Werken der Tonkunst*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (trad. it., Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906); rec. RMI, III, 1896, p. 195 (L. TH.).

LEICHTENTRITT H., 1911: *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927² (trad. ingl. ampliata, *Musical Form*, Cambridge, Mass., Harvard U. Press 1951); rec. RMI, XIX, 1912, p. 473 (G. C.).

LENZ W. (von), 1852: *Beethoven et ses trois styles*, St Petersburg, Bernard; rist. a cura di M. D. Calvocoressi, Paris, Legoux 1909.

LOBE J. C., 1844: *Compositionslehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*, Weimar, Voigt.

— 1851: *Katechismus der Musik*, Leipzig, Weber; rec. RMI, I, 1894, p. 349 (L. T.).

— 1853 = II/2.

— 1872: *Katechismus der Compositionslehre*, Leipzig, Weber; rec. RMI, II, 1895, p. 340 (L. T.).

LUSSY M., 1903: *L'anacrouse dans la musique moderne: grammaire de l'exécution musicale*, Paris, Heugel.

MACHPERSON S., 1908: *Form in music with special reference to the designs of instrumental music*, London, Williams.

MARX A. B., 1837-47: *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; revisione a cura di H. Riemann, 1887-90 (trad. ingl., I: New York, 1851; London, 1852; IV: New York-Boston, Novello-Ditson 1910).

— 1841: *Die alte Musiklehre im Streit mit unsere Zeit*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— 1859: *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, Berlin, Janke; rec. RMI, IX, 1902, p. 459 (L. TH.).

— 1863: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin, Janke; rec. RMI, III, 1896, p. 782 (L. T.); *ibid.*, V, 1898, p. 849 (A. E.).

PROUT E., 1893: *Musical form*, London, Augener; rist. anast., St Clair Shores, Mich., Scholarly Press 1970.

— 1895: *Applied forms: a sequel to "Musical form"*, London, Augener; rec. RMI, III, 1896, p. 195 (E. N.).

RICHTER E. F. E., 1852: *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig, Wigand.

RIEMANN H., 1884: *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg-St Petersburg, Rahter.

— 1889b: *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*, Leipzig, Hesse; 1905³ come *Grundriss der Kompositionslehre*.

— 1900: *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig, Hesse; 1912⁸ come *Handbuch der Phrasierung*; rec. RMI, VIII, 1901, p. 485 (L.TH.).

— 1903b: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; rist. anast., Niederwalluf, Sändig 1971; rec. RMI, XI, 1904, p. 151 (L.T.).

SCHLEGEL A. W., 1801-2: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst: Die Kunstlehre*, Heilbronn, Henninger 1884.

Capitolo II paragrafo 4

ADLER G., 1885: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, VMw, I, 1885, pp. 5-20; rist. anast. della rivista, Hildesheim-Wiesbaden, Olms-Breitkopf & Härtel 1966.

BAINI G., 1828: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Società Tipografica.

FORKEL J. N., 1802: *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister-Kühnel (trad. it., *Vita, arte e opere di Johann Sebastian Bach*, Milano, Curci 1982).

GROVE G., 1896: *Beethoven and his nine Symphonies*, London, Novello-Oxford U. Press; rec. RMI, III, 1896, p. 589 (L.T.).

JAHN O., 1856-59: *W. A. Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; riediz. a cura di A. A. Abert, 1955-66⁷ (trad. ingl., London, Novello-Ewer 1882); rec. RMI, XIII, 1906, p. 159 (L.TH.).

KRETZSCHMAR H., 1887-90: *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; rec. RMI, VI, 1899, pp. 205 e 402; *ibid.*, XIII, 1906, p. 170 (L.TH.).

— 1911: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik e Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*, in *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig, Peters, pp. 168-92 e 280-93; rec. RMI, XIII, 1906, p. 366 (L.TH.).

LOBE J. C., 1850-67 = II/2.

NOTTEBOHM G., 1865: *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d.; rist. anast. [insieme a Nottebohm 1880], Wiesbaden, Sändig 1970.

— 1872: *Beethoveniana*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; rec. RMI, XXXIII, 1926, p. 445 (A.E.).

— 1880: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; rist. anast. [insieme a Nottebohm 1865], Wiesbaden, Sändig 1970.

— 1887: *Zweite Beethoveniana*, a cura di E. Mandyczewski, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

SCHUMANN R., 1835: *Hector Berlioz, Episode de la vie d'un Artiste Grande Symphonie fantastique*, NZfM, III, nn. 9-13, pp. 33-5, 37-8, 41-4, 45-8 e 49-51; rist. anast. della rivista, Scarsdale, N.Y., Schnase 1963 (trad. it. in Schumann 1950, pp. 32-56).

SCHUMANN R., 1950: *La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Torino, Einaudi.

SPITTA P., 1873-80: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (trad. ingl., New York, Dover 1951).

THIBAUT A. F. J., 1824: *Über die Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg, Mohr (trad. ingl., *Purity in music*, London, Murray 1877); rec. RMI, I, 1894, p. 347 (L.T.).

ULYBYŠEV A. D., 1843: *Nouvelle biographie de Mozart*, Moscou, Semen (trad. ted., *Mozart's Leben*, Stuttgart, Becher 1847).

WINTERFELD C. (von), 1832: *Johannes Pierluigi v. Palestrina*, Breslau, Aderholz.

— 1834: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, Schlesinger; rist. anast., Hildesheim, Olms 1965.

Capitolo III paragrafo 1

ADLER G., 1885 = II/4.

— 1911: *Der Stil in der Musik. I: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; rielaborazione come *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1919; rist. anast., Farnborough, Gregg 1971; rec. RMI, XIX, 1912, p. 469.

BACH K. P. E., 1753-62: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Henning; rist. anast. a cura di L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1957 (trad. it. parziale, *L'interpretazione della musica barocca. Saggio di metodo della tastiera*, Milano, Curci 1973).

BECKING G., 1921: *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*, Leipzig, Breitkopf & Härtel; rec. RMI, XXVIII, 1921, p. 516 (A.E.).

— 1928: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, Filser; rist. anast., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958; rec. RaM, II, 1929, pp. 180-1.

BÜCKEN E.-MIES P., 1922-23: *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde*, ZMw, V, 1922-23, pp. 219-25.

DANCKERT W., 1931: *Personal Typens des Melodienstils*, Kassel, Bärenreiter.

— 1932: *Ursymbole melodischer Gestaltung: Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte*, Kassel, Bärenreiter.

ENGELSMANN W., 1931: *Beethovens Kompositionspläne dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine*, Augsburg, Filser; rec. RaM, V, 1932, p. 148.

FISCHER W., 1915: *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Wiener U., tesi di laurea; pubblicazione parziale in SMw, III, 1915, pp. 24-84.

FORTE A.-GILBERT S. E., 1982 = Prefazione.

FUX J. J., 1725 = II/1.

GÁL H., 1916: *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven*, SMw, IV, pp. 58-115.

HALM A. O., 1926: *Beethoven*, Berlin, Hesse; rist. anast., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.

HANSLICK E., 1854: *Von Musikalisch-Schönen*, Leipzig, Weigel (trad. it., *Del bello in musica*, Firenze, Giunti-Martello 1978).

HERBART J. F., 1811: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*, Königsberg, Unzer.

- JEPPESEN K., 1923: *Palestrinastil med særligt henblik paa dissonansbehandlingen*, Copenhagen, Levin-Munksgaard (trad. ingl., *The style of Palestrina and the dissonance*, *ibid.* 1927; riediz., Copenhagen-London, Munksgaard-Cumberlege-Oxford U. Press 1946); rec. RMI, XXXIII, 1926, p. 272 (Ro.).
- MIES P., 1925: *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (trad. ingl., London, Oxford U. Press 1929); rec. RMI, XXXIII, 1929, p. 628 (A.E.); *ibid.*, XXXVII, 1930, p. 501 (A.A.).
- SCHENKER H., 1904: *Ein Beitrag zur Ornamentik, als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken, mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts u. Beethovens*, Wien, Universal; ristampa della seconda ediz. riveduta, *ibid.* 1954 (trad. ingl., «Music Forum», IV, 1976, pp. 1-139).
- 1906: *Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonielehre*, Berlin-Stuttgart, Cotta; rist. anast., Wien, Universal 1978 (trad. ingl., *Harmony*, Cambridge, MIT Press 1973).
- 1913-21: *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven: kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*, Wien, Universal; riediz. a cura di O. Jonas, *ibid.* 1971-72; rec. RMI, XXXII, 1925, p. 658 (A.E.).
- SCHIEDERMAIR L., 1925: *Der junge Beethoven*, Leipzig, Quelle & Meyer; rec. RMI, XXXIII, 1926, p. 132 (A.A.); *ibid.*, XLIV, 1940, pp. 265-9 (A.A.).
- SCHERING A., 1911-12: *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*, SIMG, XIII, 1911-12, pp. 172-204.

Capitolo III paragrafo 2

- BERRY W., 1976: *Structural functions in music*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall; New York, Dover 1987².
- EHRENFELS C. (von), 1896: *Die musikalische Architektonik*, BB, XIX, pp. 257 sgg.
- 1913: *Richard Wagner und seine Apostaten*, Leipzig, Zeller.
- EPSTEIN D., 1979: *Beyond Orpheus. Studies in musical structure*, Cambridge, Mass., MIT Press; RILM⁷⁹ 3702.
- FORTE A., 1983a: *Foreground rhythm in early twentieth-century music*, MusA, II, 1983, pp. 239-68.
- FRISCH W., 1984: *Brahms and the principle of developing variation*, Berkeley, U. of California Press; rec. RIM, XXII, 1987, pp. 333-42 (Talia Pecker Berio).
- GRUNSKY K., 1906: *Wagner als Sinfoniker*, «Wagner-Jb», I, pp. 227-44.
- 1907: *Das Vorspiel und der erste Akt von "Tristan und Isolde"*, «Wagner-Jb», II, pp. 207-84.
- HINDEMITH P., 1937: *Unterweisung im Tonsatz. Theoretische Teil*, Mainz, Schott (trad. ingl., *The craft of musical composition*, New York, Associated Music Publishers 1942).
- HOSTINSKÝ O., 1877: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- KURT E., 1917: *Einführung des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie (poi Grundlagen des linearen Kontrapunkts)*, Bern, Haupt; rist. anast., Hildesheim, Olms 1977.
- 1920: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Bern-Leipzig, Haupt; rec. RMI, XXVIII, 1921, p. 331 (a.c.).
- LORENZ A., 1922: *Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in R. Wagners "Ring des Nibelungen"*, U. Frankfurt a. M., tesi di laurea.

— 1922-23: *Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde*, ZMw, V, 1922-23, pp. 546-57.

— 1924-33: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (I: *Der Ring des Nibelungen*, II: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*, III: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Die Meistersinger von Nürnberg"* IV: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Parsifal"*), Berlin, Hesse; rist. anast., Tützing, Schneider 1966.

MAYRBERGER C., 1881 = II/2.

RATZ E., 1951: *Einführung in die musikalische Formenlehre: über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien, Universal; rec. RMI, LIV, 1952, pp. 377-8 (c.).

SCHACHTER C., 1976: *Rhythm and linear analysis. A preliminary study*, «Music Forum», IV, pp. 281-334.

— 1980: *Rhythm and linear analysis. Durational reduction*, «Music Forum», V, pp. 197-232; RILM⁸⁰ 1836.

SCHENKER H., 1912: *Beethovens Neunte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes*, Wien, Universal; rist. anast., *ibid.* 1969.

— 1925a: *Beethoven, Fünfte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift*, «Der Tonwille», n. 1 (1921), pp. 27-37, n. 5 (1923) pp. 10-31 e 32-45, n. 6 (1923) pp. 9-20 e 21-35; ediz. in volume: Wien, Gutmann 1925; rist. anast., Wien, Universal 1969 (trad. ingl. parziale in L. van Beethoven, *Symphony no. 5 in C minor*, a cura di E. Forbes, New York, Norton 1971, pp. 164-82).

— 1925b: *Die Kunst der Improvisation e Weg mit dem Phrasierungsbogen*, «Das Meisterwerk in der Musik», I, pp. 11-40 e 41-60; rist. anast. dei tre volumi dell'annuario, Hildesheim, Olms 1974; rec. del primo volume, «Il Pianoforte», VIII, 1927, p. 322 (l.r.).

— 1926: *Mozart: Sinfonie G-moll*, «Das Meisterwerk in der Musik», II, pp. 105-57; rist. anast. dei tre volumi dell'annuario, Hildesheim, Olms 1974; rec. del secondo volume, RaM, I, 1928, p. 333 (l.r.).

— 1930a: *Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt*, «Das Meisterwerk in der Musik», III, pp. 25-101; rist. anast. dei tre volumi dell'annuario, Hildesheim, Olms 1974.

— 1932: *Fünf Urlinie-Tafeln*, Wien, Universal (ediz. ingl., *Five analyses in sketch form*, New York, David Mannes Music School 1933, riediz. a cura di F. Salzer come *Five graphic music analyses*, New York, Dover 1969).

— 1935: *Der freie Satz. Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Wien, Universal; riediz. a cura di O. Jonas, *ibid.* 1956² (trad. ingl., *Free composition*, New York, Longman 1979).

SCHÖNBERG A., 1911: *Harmonielehre*, Wien, Universal; rist. anast., *ibid.* 1978 (trad. it., *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore 1963, 1986², integrata dalla trad. it. di E. Stein, *Practische Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre*, Wien, Universal 1923).

— 1942: *Models for beginners in composition*, New York, Schirmer (trad. it., *Modelli per principianti di composizione*, Milano, Curci 1952).

— 1950: *Style and idea*, New York, Philosophical Library (trad. it., *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli 1960).

— 1954: *Structural functions of harmony*, London, Williams-Norgate (trad. it., *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore 1967).

— 1963: *Preliminary exercises in counterpoint*, a cura di E. Stein, London, Faber (trad. it., *Esercizi preliminari di contrappunto*, Milano, Suvini Zerboni 1970).

— 1967: *Fundamentals of musical composition*, a cura di G. Strang e L. Stein, London, Faber (trad. it., *Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvinì Zerboni 1969).

— 1974: *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi.

SCHUBERT G., 1980: *Vorgeschichte und Entstehung der "Unterweisung im Tonsatz, theoretischer Teil"*, «Hindemith-Jb», IX, pp. 16-64.

WOLZOGEN H., (von), 1876: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*, Leipzig, Reinboth (trad. it., *Riccardo Wagner. L'anello del Nibelungo*, Torino, Bocca 1897²); rec., RMI, X, 1903, p. 155 (L.TH.).

— 1880: *Thematischer Leitfaden durch die Musik von Richard Wagner's "Tristan und Isolde"*, Leipzig, Reinboth.

— 1882: *Thematischer Leitfaden durch die Musik von Richard Wagner's "Parsifal"*, Leipzig, Reinboth (trad. it., *"Parsifal" di Riccardo Wagner. Guida attraverso il poema e la musica*, Torino, Bocca 1898).

YESTON M., 1976: *The stratification of musical rhythm*, New Haven, Yale U. Press; RILM⁷⁶ 15381.

Capitolo III paragrafo 3

KERMAN J., 1977: *Tovey's Beethoven*, in A. Tyson, *Beethoven studies*, London, Oxford U. Press, II, pp. 172-91.

— 1985: *Musicology*, London, Fontana Press-Collins.

KRETZSCHMAR H., 1887-90 = II/4.

ROSEN C., 1971: *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Faber (trad. it., *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli 1979).

— 1980: *Sonata forms*, New York, Norton (trad. it., *Le forme-sonata*, Milano, Feltrinelli 1986).

TOVEY D. F., 1931a: *A companion to Beethoven's pianoforte Sonatas (Bar-to-bar analysis)*, London, Association Board of the Royals Schools of Music; rist. anast., New York, The American Musicological Society 1976; rec. RaM, XI, 1938, p. 438.

— 1931b: *A companion to the "Art of Fugue" (Die Kunst der Fuge) by J. S. Bach*, London, Oxford U. Press.

— 1935-39: *Essays in musical analysis*, London, Oxford U. Press; I: *Symphonies 1*; II: *Symphonies 2, Variations and orchestral polyphony*; III: *Concertos*; IV: *Illustrative music*; V: *Vocal music*; VI: *Supplementary essays, Glossary and Index*; VII: *Chamber music*.

— 1956: *The forms of music* [= *Musical articles from the Encyclopaedia Britannica*], a cura di H. J. Foss, New York, Meridian Book.

— 1949: *Essays and lectures in music*, a cura di H. J. Foss, London, Oxford U. Press; rec. RaM, XXI, 1948, p. 82 (a.pir.); RMI, LII, 1950, pp. 277-8 (d.ser.).

Capitolo III paragrafo 4

- BARTHES R., 1972: *La grain de la voix*, *Mj*, n. 9, pp. 57-63.
- BECKING G., 1933: *Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos*, in Kramolisch 1957, pp. 303-13.
- COOKE D., 1959: *The language of music*, London, Oxford U. Press.
- COONS E.-KRAEHEBUEHL D., 1958: *Information as a measure of structure in music*, *JMT*, II, pp. 127-61 (trad. it. in Eco 1972, pp. 77-117).
- ECO U. (a cura di), 1972: *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano, Bompiani.
- 1975 = Prefazione.
- FORTE A., 1983b: *Motivic design and structural levels in the first movement of Brahms's String Quartet in C minor*, *MQ*, LXIX, pp. 471-502.
- 1984-85: *Middleground motives in the Adagietto of Mahler's Fifth Symphony*, «19th Century Music», VIII, pp. 153-63.
- FUCKS W., 1958: *Mathematische Analyse von Formalstrukturen von Werken der Musik*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag 1963, pp. 39-93 (sommario ingl., pp. 91-2; sommario fr., pp. 92-3; discussione, pp. 95-114).
- HILLER L. A., 1958: *On the use of a high-speed electronic digital computer for musical composition*, U. of Illinois, tesi di dottorato.
- HILLER L. A.-ISAACSON L. M., 1959: *Experimental music. Composition with an electronic computer*, New York, McGraw-Hill; estratti in K. M. Sayre-F. J. Crosson (a cura di), *The modeling of mind*, Notre Dame, U. of Notre Dame Press 1963, pp. 43-71.
- JAKOBSON R., 1932: *Musikwissenschaft und Linguistik*, Prager Presse, 7 dicembre 1932 (trad. ingl. in *Selected writings*, Den Haag-Paris, Mouton 1971, pp. 551-3; trad. fr., *Mj*, n. 5, 1971, pp. 57-9).
- KATZ A., 1945: *Challenge to musical tradition. A new concept of tonality*, London, Putnam.
- KELLER H., 1956-57: *A slip of Mozart's. Its analytical significance*, «Tempo», n. 42, pp. 12-5.
- 1957: *Functional analysis: its pure application*, *MR*, XVIII, pp. 202-6.
- 1960: *Wordless functional analysis: the second year and beyond*, *MQ*, XXI, pp. 73-6 e 237-9.
- KRAEHEBUEHL D.-COONS E., 1958-59: *Information as a measure of experience in music*, «Journal of Aesthetic and Art Criticism», XVII, p. 510 sgg.
- KRAMOLISCH A. (a cura di), 1957: *Gustav Becking zum Gedächtnis: eine Auswahl seiner Schriften und Beiträge seiner Schüler*, Tutzing, Schneider.
- LÉVI-STRAUSS C., 1958: *Anthropologie structurale*, Paris, Plon (trad. it., *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore 1966).
- 1964: *Le cru et le cuit*, Paris, Plon (trad. it., *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore 1966, 1980³), specialmente le pp. 14-32 (trad. it., pp. 13-54).
- MEYER L. B., 1956: *Emotion and meaning in music*, Chicago, U. of Chicago Press.
- 1961: *On rehearing music*, *JAMS*, XIV, pp. 257-67; ripreso come terzo capitolo di Meyer 1967.
- 1967: *Music, the arts and ideas*, Chicago, U. of Chicago Press (trad. it. del cap. I, *Significato in musica e teoria dell'informazione* in Eco 1972, pp. 153-73).
- MOLES A. A., 1956: *Informationstheorie der Musik*, «Nachrichtentechnische Fachberichte», III, p. 47 sgg.

- 1958: *Theorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion (trad. it., *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici 1969; frammento in A. Lanza, *Il Novecento II*, Torino, EDT 1980, pp. 193-6).
- NATTIEZ J.-J., 1987: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois (trad. it., *Musicologia generale e semiologia*, a cura di R. Dalmonte, Torino, EDT 1989).
- NETTL B., 1958: *Some linguistic approaches to musical analysis*, «Journal of the International Folk Music Council», X, pp. 37-41 (trad. fr. in *Mj*, n. 5, 1971, pp. 61-6).
- PIAGET J., 1968: *Le structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it., *Lo strutturalismo*, Milano, Il Saggiatore 1969).
- PINKERTON R. C., 1956: *Information theory and melody*, «Scientific American», CXCIV, pp. 77-87.
- RÉTI R., 1951: *The thematic process in music*, London, Faber; rist. anast., Westport, Conn., Greenwood 1978.
- 1958: *Tonality, atonality, pantonality. A study of some trends in twentieth century music*, London, Barrie-Rockliff; rist. anast., Westport, Conn., Greenwood 1978.
- 1967: *Thematic patterns in Sonatas of Beethoven*, a cura di D. Cooke, London, Faber; RILM⁶⁷ 1698.
- RUWET N., 1952: *Contradictions du langage sériel*, RBM, XIII, pp. 83-97, ripreso in Ruwet 1972, pp. 23-40 (trad. it. 1983, pp. 5-24).
- 1972: *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil (trad. it., *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi 1983).
- SALZER F., 1952: *Structural hearing*, New York, Boni; New York, Dover, 1962², 1982³.
- SAUSSURE F. (de), 1922: *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot (trad. it., *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza 1967, 1982²).
- SHANNON C.-WEAVER W., 1949: *Mathematical theory of communication*, Urbana, U. of Illinois Press (trad. it., *La teoria matematica delle comunicazioni*, Milano, Etas Kompass 1971).
- SPRINGER G. P., 1956: *Language and music: parallels and divergences*, in AA.VV., *For Roman Jakobson. Essays on [...] his sixtieth birthday*, Den Haag, Mouton, pp. 504-13 (trad. fr., *Mj*, n. 5, 1971, pp. 31-43).
- SYCHRA A., 1949: *Lidová píseň shlediska semiologického*, «Slova a Slovesnost», XI, pp. 7-23 (trad. fr., *La chanson folkloristique du point de vue sémiologique*, *Mj*, n. 10, 1973, pp. 12-33).
- WEINGART M., 1945: *Etude du langage parlé suivi du point de vue musical avec considération particulière du tchèque*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, I, p. 172 sgg.
- WIENER N., 1948: *Cybernetics; or Control and communication in the animal and the machine*, New York, Wiley (trad. it., *La cibernetica*, Milano-Roma, Bompiani 1953).
- YOUNGBLOOD J. E., 1958: *Style as information*, JMT, II, pp. 24-35 (= **Lettura 7**).

Capitolo III paragrafo 5

- ANSERMET E., 1961: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, A la Baconnière.
- AROM S., 1969: *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*, RdM, LV, pp. 172-216.

- BABBITT M., 1955: *Some aspects of twelve-tone composition*, «The Score and IMA Magazine», n. 12, June, pp. 53-61; ripreso con aggiunte di G. Warfield in W. Mays (a cura di), *Twentieth-century views of music history*, New York, Scribner 1972, pp. 359-72.
- 1960: *Twelve-tone invariants as compositional determinants*, MQ, XLVI, pp. 246-59; ripreso in P.H. Lang (a cura di), *Problems of modern music*, New York, Norton 1960, pp. 108-121.
- 1961: *Set structure as a compositional determinant*, JMT, V, pp. 72-94; ripreso in Boretz-Cone 1972, pp. 129-47.
- 1972: *Contemporary music composition and music theory as contemporary intellectual history* in B. S. Brook-E., O. D. Downes-S. van Solkema (a cura di), *Perspectives in musicology*, New York, Norton, pp. 151-84; RILM⁷² 600.
- BATSTONE P., 1969: *Music analysis as phenomenology*, PNM, VII/2, pp. 94-110.
- BEAN C., 1961: *Information theory applied to the analysis of a particular formal process in tonal music*, U. of Illinois, tesi di dottorato.
- BECK H., 1974 = II/1.
- BERGQUIST P., 1967: *Mode and polyphony around 1500: theory and practice*, «Music Forum», I, pp. 99-161.
- 1980: *The first movement of Mahler's Tenth Symphony: an analysis and examination of the sketches*, «Music Forum», V, pp. 235-94.
- BÖKER-HEIL N., 1972b = Prefazione.
- 1977: *Computer-Simulation eines musikalischen Verstehenprozesses*, in D. Heartz-B. Wade (a cura di), *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel, Bärenreiter-The American Musicological Society 1981, pp. 324-30.
- BORETZ B., 1969: *Meta-variations: Studies in the foundation of musical thought (I)*, PNM, VIII/1, pp. 1-74.
- 1970: II: *Sketch of a musical system*, PNM, VIII/2, pp. 49-111.
- 1972: III: *Analytic Fallout (I)*, PNM, XI/1, pp. 146-223.
- 1973: IV: *Analytic Fallout (II)*, PNM, XI/2, pp. 156-203; RILM⁷³ 4335.
- BORETZ B.-CONE E. T. (a cura di), 1972: *Perspectives on contemporary music*, New York, Norton.
- BOULEZ P., 1964: *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier (trad. it., *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi 1979).
- 1966: *Relevés d'apprenti*, a cura di P. Thérénin, Paris, Seuil (trad. it., *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi 1968).
- BRINCKER J., 1970: *Statistical analysis of music: an application of information theory*, STMf, LII, pp. 53-7; RILM⁷⁰ 2563.
- BRONSON B., 1949: *Mechanical help in the study of folk song*, «Journal of American Folklore», LXII, n. 244 (aprile-giugno), pp. 81-6.
- BROOK B. S. (a cura di) 1970: *Musicology and the computer. Musicology 1966-2000: a practical program. Three Symposia*, New York, City U. of New York Press; RILM⁷⁰ 2901.
- CHIARUCCI E., 1973: *Essai d'analyse structurale d'oeuvres musicales*, Mj, n. 12, pp. 11-44.
- CREVEL M. (van), 1959: Introduzione a J. Obrecht. *Opera omnia, editio altera*, a cura di A. Smijers e M. van Crevel, Amsterdam, s.e., I/6, pp. VII-LI.
- 1964: Introduzione a J. Obrecht. *Opera omnia, editio altera*, Amsterdam, s.e., I/7, pp. VII-CXLVI.

- CROCKER R. L., 1966, *A history of musical style*, New York, McGraw.
- DAHLHAUS C., 1984: *Die Musiktheorie um 18. und 19. Jahrhundert. I: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DE LA MOTTE D., 1968: *Musikalische Analyse*, Kassel, Bärenreiter.
- DONINGTON R., 1963: *Wagner's "Ring" and its symbols. The music and the myth*, London, Faber.
- ECO U., 1975 = III/4.
- FEDERHOFER H., 1981: *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften; RILM⁸¹ 1657.
- FORTE A., 1964: *A theory of set-complexes for music*, JMT, VIII, pp. 136-83.
- 1965: *The domain and relations of set-complex theory*, JMT, IX, pp. 173-80.
- 1966a: *A program for the analytic reading of scores*, JMT, X, pp. 330-64.
- 1972: *Sets and nonsets in Schoenberg's atonal music*, PNM, XI/1, pp. 43-64.
- 1973 = Prefazione.
- 1978: *The harmonic organization of "The Rite of Spring"*, New Haven, Yale U. Press (pp. 29-36 = *Lettura* 9); RILM⁷⁸ 6096.
- GROTH R., 1983: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Steiner; RILM⁸³ 4091.
- HECKMANN H. (a cura di), 1967: *Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft*, Regensburg, Bosse; RILM⁶⁷ 1362.
- HENZE M., 1968: *Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*, Berlin, Merseburger.
- HILLER L. A., 1964: *Informationstheorie und Musik*, DBzNM, VIII, pp. 7-34.
- HOWAT R., 1983: *Debussy in proportion. A musical analysis*, Cambridge, Cambridge U. Press.
- HOWE H. S., 1975: *Electronic music synthesis. Concepts, facilities, techniques*, New York, Norton.
- LaRUE J., 1970 = Prefazione.
- LEIBOWITZ R., 1949: *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'arche.
- LENDVAY E., 1955: *Bartók stilusa*, Budapest, Zeneműkiadó (trad. it., *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, NRMI, XVI, 1982, pp. 157-81 e 340-99).
- LEWIN D., 1959: *Intervallic relations between two collections of notes*, JMT, III, pp. 298-301.
- 1960: *The intervallic content of a collection of notes*, JMT, IV, pp. 98-101.
- LIDOV D., 1975: *On musical phrase*, Montréal, U. de Montréal; rec. NRMI, X, 1976, pp. 312-4 (Gino Stefani).
- LINCOLN H. B. (a cura di), 1970: *The computer and music*, Ithaca, Cornell U. Press; rec. NRMI, V, 1971, pp. 1092-6 (Tito Tonietti).
- LINDBLOM B.-SUNDBERG J., 1969: *Towards a generative theory of melody*, «Speech Transmission Laboratory Quarterly Progress and Status Report», IV, pp. 53-86.
- 1970: *Towards a generative theory of melody*, STMf, LII, pp. 71-88.
- LOCKWOOD L., 1970: *The autograph of the first movement of Beethoven's Sonata for violoncello and pianoforte, opus 69*, «Music Forum», II, pp. 1-109.

- LOEB D., 1976: *Mathematical aspects of music*, «Music Forum», II, pp. 110-29.
- LOMAX A., 1968: *Folk song style and culture*, Washington D. C., The American Association for Advancement of Science.
- LORD A. B., 1960: *The singer of tales*, Cambridge, Mass., Harvard U. Press.
- MÂCHE F. B., 1971: *Méthodes linguistiques et musicologie*, *Mj*, n. 5, 1971, pp. 75-91.
- MARCONI L.-STEFANI G. (a cura di), 1987: *Il segno in musica*, Bologna, CLUEB.
- MARTINO D., 1959: *The source set and its aggregate formations*, *JMT*, V, pp. 224-73.
- MEYER L. B., 1973: *Explaining music. Essays and explorations*, Berkeley, U. of California Press (trad. it. parziale, *Le implicazioni nella melodia tonale* in Marconi-Stefani 1987, pp. 187-95).
- MEYER-EPPLER W., 1962: *Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation*, «Die Reihe», n. 8, pp. 7-10 (trad. ingl., «Die Reihe», n. 8, 1968, pp. 7-10).
- MITCHELL W. J., 1967: *The Tristan Prelude: techniques and structure*, «Music Forum», I, pp. 162-203.
- MORIN E., 1979: *Essai de stylistique comparée*, Montréal, Presses de l'U. de Montréal; rec. NRMI, XIII, 1980, pp. 429-31 (Franco Piperno); RILM⁷⁹ 1699.
- NARMOUR E., 1977: *Beyond Schenkerism. The need for alternatives in musical analysis*, Chicago, U. of Chicago Press; RILM⁷⁷ 5699.
- NATTIEZ J.-J., 1975a: *Densité 21.5 de Varèse: essai d'analyse sémiologique*, Montréal, U. de Montréal (trad. ingl., *MusA*, I, 1982, pp. 243-340); RILM⁷⁵ 1563.
- 1983: *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau), essai sur l'infidélité*, Paris, Bourgois; RILM⁸³ 1150.
- 1985: *The concept of plot and seriation process in music analysis*, *MusA*, IV, pp. 107-18.
- OSMOND-SMITH D., 1985: *Playing on words. A guide to Luciano Berio's "Sinfonia"*, London, Royal Musical Association; rec. NRMI, XIX, 1986, p. 128 (Umberto Padroni).
- PARRY A. (a cura di), 1971: *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press.
- PERLE G., 1962: *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*, Los Angeles, California U. Press; rec. QRAm, n. 1, 1964, p. 153 (d.g.).
- PIKE A., 1970: *A phenomenological analysis of musical experience and other related essays*, New York, St John's U.; RILM⁷⁰ 1283.
- REGENER E., 1967: *A multiple-pass transcription and a system for music analysis by computer*, in Heckmann 1967, pp. 89-102.
- ROBISON T. D., 1967: *IML-MIR: a data-processing system for the analysis of music*, in Heckmann 1967, pp. 103-35.
- ROCHBERG G., 1955: *The hexachord and its relation to the twelve-tone row*, Bryn Mawr, Penn., Theodore Presser.
- 1959: *The harmonic tendency of the hexachord*, *JMT*, III, pp. 208-30.
- ROSEN C., 1971 = III/3.
- 1980 = III/3.
- ROTHGEB J., 1966: *Some uses of mathematical concepts in theories of music*, *JMT*, X, pp. 200-15.
- 1967: *Some ordering relationships in the twelve-tone system*, *JMT*, XI, pp. 176-97.

- RUFER J., 1952: *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin-Wunsiedel, Hesses (trad. it., *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano, Mondadori 1962).
- RUWET N., 1966: *Méthodes d'analyse en musicologie*, RBM, XX, pp. 65-90; ripreso in Ruwet 1972, pp. 100-34 (trad. it., 1983, pp. 86-119).
- 1972 = III/4.
- SALZER F., 1967: *Tonality in early medieval polyphony: toward a history of tonality*, «Music Forum», I, pp. 35-98.
- SANDERS E., 1975: *The early motets of Philippe de Vitry*, JAMS, XXVIII, pp. 24-45.
- SCHACHTER C., 1970: *Landini's treatment of consonance and dissonance: a study of fourteenth-century counterpoint*, «Music Forum», II, pp. 130-87.
- SCHAEFFER P., 1966: *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris, Seuil.
- SCHMALFELDT J., 1983: *Berg's "Wozzeck": harmonic language and dramatic design*, New Haven, Yale U. Press.
- SELLECK J.-BAKEMANN R., 1965: *Procedures for the analysis of form: two computer applications*, JMT, IX, pp. 281-94.
- SIEGELE U., 1978: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur. Ein Vortrag*, Stuttgart, Hänssler. RILM⁷⁸ 4906.
- TOVEY D. F., 1935-39 = III/3.
- TRAVIS R., 1970: *Tonal coherence in the first movement of Bartok's Fourth String Quartet*, «Music Forum», II, pp. 298-371.
- TREITLER L., 1974: *Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant*, MQ, LX, pp. 333-72; RILM⁷⁴ 4241.
- TROWELL B., 1978-79: *Proportion in the music of Dunstable*, PRMA, CV, pp. 100-41.
- WALKER A., 1962: *A study in musical analysis*, London, Barrie-Rockliff; riediz. New York, The Free Press of Glencoe 1963.
- 1966: *An anatomy of musical criticism*, London, Barrie-Rockliff.
- WESTERGAARD P., 1972: *Some problems in rhythmic theory and analysis*, in Boretz-Cone 1972, pp. 226-37.
- WINCKEL F., 1964: *Die informationstheoretische Analyse musikalischer Strukturen*, Mf, XVII, pp. 1-14.
- XENAKIS I., 1963: *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*, Paris, Richard-Masse (trad. ingl. ampliata, *Formalized music: thought and mathematics in compositions*, Bloomington-London, Indiana U. Press 1971); rec. QRaM, n. 1, 1964, pp. 154-5 (d.g.); NRMI, X, 1976, pp. 139-41 (Tito Tonietti).

Capitolo III paragrafo 6

- BARONI M., 1981: *Sulla nozione di grammatica musicale*, RIM, XVI, pp. 240-79.
- BARONI M.-CALLEGARI L. (a cura di), 1984 = Prefazione.
- BARONI M.-JACOBONI C., 1973 = Prefazione.
- 1976: *Verso una grammatica della melodia*, Bologna, Istituto Studi Musicali e Teatrali; RILM⁷⁶ 1804.

BERNSTEIN L., 1976: *The unanswered question: six talks at Harvard*, Cambridge, Mass., Harvard U. Press.

BERRY W., 1976 = III/2.

CHOMSKY N., 1957: *Syntactic structures*, Den Haag, Mouton (trad. it., *Le strutture della sintassi*, Bari, Laterza 1970).

— 1965: *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Mass., MIT Press (trad. it., *Aspetti della teoria della sintassi*, in *Saggi linguistici*, Torino, Boringhieri 1970, II, pp. 41-258).

COGAN R., 1982: *Stravinsky's sound: a phonological view: Stravinsky the progressive*, «Sonus», II/2, pp. 1-25; RILM⁸² 5780.

— 1984: *New images of musical sound*, Cambridge, Mass., Harvard U. Press; rec., *NRMI*, XXIII, 1989, pp. 171-2 (Giovanni Giuriati).

COGAN R.-POZZI ESCOT O., 1976: *Sonic design: the nature of sound and music*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

FORTE A.-GILBERT S. E., 1982 = Prefazione.

KASSLER M., 1967: *A trinity of essays: Toward a theory that is the twelve-note-class system; Toward development of a constructive tonality theory based on writing by Heinrich Schenker; Toward a simple programming language for musical information retrieval*, Princeton U., tesi di dottorato (il primo saggio è stato pubblicato in *PNM*, V/2, 1967, pp. 1-80).

LASKE O., 1973: *Introduction to a generative theory of music*, Utrecht, Institute of Sonology; RILM⁷³ 4543.

— 1977a: *Music, memory and thought: exploration in cognitive musicology*, Ann Arbor, UMI; RILM⁷⁷ 6011.

— 1981: *Music and mind: an artificial intelligence perspective*, Boston, s.e.

— 1984: *Keith: a rule system for music-analytical discoveries*, in Baroni-Callegari 1984, pp. 165-99.

LERDAHL F.-JACKENDOFF R., 1983a: *A generative theory of tonal music*, Cambridge, Mass., MIT Press; RILM⁸³ 2083.

— 1983b: *An overview of hierarchical structure in music*, «Music Perception», I/2, pp. 229-47 (trad. it., *Grammatica generativa e analisi*, in Marconi-Stefani 1987, pp. 187-220).

MARCONI L.-STEFANI G. (a cura di), 1987 = III/5.

SCHAEFFER P., 1983: *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet-Chastel.

SMOLIAR S. W. e altri, 1976: *A LISP-based system for the study of Schenkerian analysis*, *CHum*, X/1, pp. 21-32.

SNELL J. L., 1979: *Design for a formal system for deriving tonal music*, MIT Press, tesi di dottorato.

STEFANI G. (a cura di), 1975 = Prefazione.

THORESEN L., 1981: *En fenomenologisk tilnaermelse til musikkteorien*, «Studia musicologica norvegica», VII, pp. 105-40 (con sommario ingl.); RILM⁸¹ 6551.

Capitolo IV paragrafo 1

ERPF H., 1949-51: *Analyse*, *MGG*, I, coll. 449-54.

DAHLHAUS C., 1967a: *Analyse*, *Riemann L.*, *Sachteil*, pp. 36-7.

MEYER L. B., 1967 = III/4.

Capitolo IV paragrafo 2

BABBITT M., 1952: [Rec. di Salzer 1952], *JAMS*, V, pp. 260-5.

SALZER F., 1935: *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Wien, Saturn Verlag.
— 1952 = III/4.

Capitolo IV paragrafo 3

KELLER H., 1958a: *FA No. 1: Mozart, K. 421*, «The Score», XXII/2, pp. 56-64.

— 1958b: Wordless functional analysis: the first year, *MR*, XIX, pp. 192-200.

— 1985: *Functional analysis of Mozart's G minor Quintet*, *MusA*, IV, pp. 73-94.

RÉTI R., 1967 = III/4.

Capitolo IV paragrafo 4

DAHLHAUS C., 1967a = IV/1.

KERMAN J., 1977 = III/3.

MARX A. B., 1837-47 = II/3.

PROUT E., 1893 = II/3.

TOVEY, 1931a = III/3.

— 1935-39 = III/3.

— 1944: *Beethoven*, a cura di H. J. Foss, London, Oxford U. Press.

SCHOLES P., 1938: *Form*, in *The Oxford companion to music*, London, Oxford U. Press; 1970¹⁰, pp. 369-80.

Capitolo IV paragrafo 5

RIEMANN H., 1889b: *Katechismus des Generalbass-Spiels* (reintitolato in ediz. successive come *Anleitung zum Generalbass-Spielen* e *Handbuch des Generalbass-Spiels*), Leipzig, Hesse.

— 1890: *Handbuch der Fugen-Komposition* (*Analyse von J. S. Bach "Wohltemperiertem Klavier" und "Kunst der Fuge"*), Leipzig, Hesse (trad. ingl. parziale, *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperiertes Clavier*, London, Augener, s.d.).

— 1895-1901: *Präludien und Studien: gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, I: Frankfurt a.M., Bechhold; II e III: Leipzig, Seemann.

— 1900 = II/3.

- 1903a: *Beethovens Streichquartette*, Berlin, Schlesinger; rec. RMI, XVII, 1910, p. 974 (F.T.).
- 1918-19: *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse*, Berlin, Hesse; rec. RMI, XXVIII, 1921, p. 164.

Capitolo IV paragrafo 6

- CRANE F.-FIEHLER J., 1970: *Numerical methods of comparing musical styles*, in Lincoln 1970, pp. 209-22.
- LARUE J., 1970 = III/5.
- LINCOLN H. B., 1970 = III/5.
- LOMAX A., 1968 = III/5.
- SÓKAL R. R.-SNEATH P. H. A., 1963: *Principles of numerical taxonomy*, San Francisco, Freeman.

Capitolo IV paragrafo 7

- FORTE A., 1966a = III/5.
- NATTIEZ J.-J., 1975b: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- RUWET N., 1966 = III/5.
- 1972 = III/4.

Capitolo IV paragrafo 8

- COONS E.-KRAEHNBUHL D., 1958 = III/4.
- BÖKER-HEIL N., 1972b = Prefazione.

Capitolo IV paragrafo 9

- BABBITT M., 1960 = III/5.
- BAKER J. M., 1986: *The music of Alexander Scriabin*, New Haven, Yale U. Press.
- FORTE A., 1973 = III/5.
- 1978 = III/5.
- 1981: *The magical kaleidoscope: Schoenberg's first atonal masterwork, opus 11, no. 1*, JASI, V, pp. 127-68.
- RAHN J., 1980: *Basic atonal theory*, New York, Longman.
- SCHMALFELDT J., 1983 = III/5.

Lettura 1

SCHENKER H., 1926: *Joh. Seb. Bach, Suite III C-dur für Violoncello solo, Sarabande*, «Das Meisterwerk in der Musik», II, pp. 99-104; rist. anast. dei tre volumi dell'annuario, Hildesheim, Olms 1974.

Lettura 2

BELOTTI G., 1984: *Chopin*, Torino, EDT.

KELLER H., 1957: *Rudolph Reti (1885-1957) and his "Thematic process in music"*, MR, XVIII, pp. 156-60.

RÉTI R., 1951 = III/4.

SCHUMANN R., 1841: *Neue Sonaten für das Pianoforte*, NZfM, XIV, n. 10 (1.2.1841), pp. 39-40; rist. anast. della rivista, Scarsdale N.Y., Schnase 1963 (trad. it., "Sonata" di Chopin, op. 35, in Schumann 1950, pp. 187-90).

SCHUMANN R., 1950 = II/4.

Lettura 3

KELLER H., 1956: *K.503. The unity of contrasting themes and movements. I*, MR, XVII, pp. 48-58.

KERMAN J., 1977 = III/3.

PESTELLI G. (a cura di), 1988 = Prefazione.

TOVEY D. F., 1927 = Prefazione.

— 1935-39 = III/3.

Lettura 4

BECKING G., 1918-19: "Hören" und "Analysieren" (Zu Riemanns Beethoven-Analysen), ZMw, I, pp. 587-603; ripreso in Kramolisch 1957, pp. 169-89.

KRAMOLISCH A. (a cura di), 1957 = III/4.

RIEMANN H., 1903b = II/3.

— 1917: *Neue Beiträge zur Lehre von Tonvorstellungen: typische Bahnen und Sonderphänomene der Tonvorstellung auf Rhythmische Gebiete*, «Jb. der Musikbibliothek Peters für 1916», XXXIII, pp. 1-21.

— 1918-19 = IV/5.

SCHINDLER A., 1840: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, Aschendorf.

Lettura 5

LARUE J., 1957: *An explanation for ambiguous Baroque cadences*, in AA.VV., *Essays on music in honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge, Mass., Harvard U. Dept. of Music, pp. 173-84.

— 1970 = III/5.

Lettura 6

CHAILLEY J., 1951: *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Leduc; ediz. riveduta, *Traité historique d'analyse harmonique*, *ibid.* 1977.

— 1965: *Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy*, in *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, Paris, C.N.R.S., pp. 47-76.

CHATMAN S.-ECO U.-KLINKENBERG J. M., 1979: *A semiotic landscape / Panorama sémiotique* (*Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan 1974*), Den Haag, Mouton.

CHRIST W.-CHRIST A., 1967: *Materials and structure of music*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, II.

D'ALMENDRA J., 1950: *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris, Hénault.

EMMANUEL M., 1926: *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*, Paris, Mellottée.

GERVAIS F., 1971: *Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Paris, Masse.

HIRBOUR PAQUETTE L., 1974: *Quelques remarques sur la duplication chez Debussy*, in Chatman-Eco-Klinkenberg 1979, pp. 998-1002.

JAKOBSON R., 1963: *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (trad. fr. di N. Ruwet) (trad. it., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1985).

— 1970: *Language in relation to other communication systems*, in AA.VV., *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 3-16.

JAKOBSON R.-LÉVI-STRAUSS C., 1962: «*Les Chats*» de Charles Baudelaire, «*L'Homme*», II/1, pp. 5-21.

LALOY L., 1928: *Sur deux accords*, in *La musique retrouvée*, Paris, Plon, pp. 115-8.

LEIBOWITZ R., 1971: *Pelléas et Mélisande ou les fantômes de la réalité*, «*Les Temps modernes*», n. 305, pp. 891-922.

MARCONI L.-STEFANI G. (a cura di), 1987 = III/5.

MOLINO J., 1975: *Fait musical et sémiologie de la musique*, *Mj*, n. 17, pp. 37-62 (trad. it., *Fatto musicale e semiologia della musica*, «*Eunomio*», nn. 2-3 (estate-autunno 1986), pp. 11-4/19-23, e n. 4 (inverno 1987), pp. 8-12/17-20).

NATTIEZ J.-J., 1973: *Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale*, *Mj*, n. 10, pp. 3-11.

— 1975a = III/5.

— 1975b = IV/7.

— 1975c: *From taxonomic analysis to stylistic characterization: Debussy's "Syrinx"*, in Stefani 1975, pp. 83-110; (trad. it. di una versione successiva in Marconi-Stefani 1987, pp. 93-137).

— 1979: *Le solo de cor anglais de Tristan: une analyse et quelques problèmes*, «Degrès», n. 18, pp. 1-24 (trad. it., *L'assolo del corno inglese nel "Tristano": un'analisi e alcuni problemi*, «Ricerche musicali», n. 4, maggio, pp. 9-34).

— 1987 = III/4.

ROUGET B., 1961: *Un chromatisme africain*, «L'Homme», I/3, pp. 33-46.

RUWET N., 1962: *Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy*, RBM, XVI, pp. 57-70; ripreso in Ruwet 1972, pp. 70-99 (trad. it., 1983, pp. 55-85).

— 1966 = III/5.

— 1972 = III/4.

— 1975: *Théorie et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires*, *Mj*, n. 17, pp. 11-36.

STEFANI G. (a cura di), 1975 = III/6.

VAN ACKERE J., 1966: *Pelléas et Mélisande ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique*, Bruxelles, Editions de la librairie encyclopédique.

VAN APPLIEDORN M.-J., 1966: *Stylistic study of Claude Debussy's opera "Pelléas et Mélisande"*, Eastman School of Music, U. of Rochester, dissertazione inedita.

Lettura 7

ASHBY W. R., 1956: *An introduction to cybernetics*, New York, Wiley.

CHERRY E. C. (a cura di), 1956: *Information theory*, New York-London, Academy Press-Butterworths Scientific Publications.

CHERRY E. C.-HALLE M.-JAKOBSON R., 1953: *Toward the logical description of languages in their phonemic aspect*, «Language», XXIX, pp. 34-46.

HOCKETT C. F., 1955: *A manual of phonology*, «International Journal of American Linguistics», Memoir 11.

Liber Usualis, 1958: *Liber usualis Missae et Officii pro Dominicis et festis*, Paris-Tournai-Roma-New York, Desclée.

OSGOOD C. E.-SEBEOK T. A. (a cura di), 1954: *Psycholinguistics*, «International Journal of American Linguistics», Memoir 10.

PINKERTON R. C., 1956 = III/4.

SHANNON C.-WEAVER W., 1949 = III/4.

SPRINGER G. P., 1956 = III/4.

Lettura 8

BÖKER-HEIL N., 1971: *Weisse Mensuralnotation als Computer-Input und -Output*, AcM, XLIII, pp. 21-33.

- 1972a: *Ein algebraisches Modell des durmoll-tonalen Systems, Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, a cura di P. Rummenhölter e altri, Stuttgart, Ichtyos, pp. 64-105 (discussione a pp. 105-7).
- 1972b = Prefazione.
- 1972c: *Plotting conventional music notation*, JMT, XVI, pp. 72-101.
- CASIMIRI R. (a cura di), 1939: *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Scale-ra, II.
- 1940: *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, *ibid.*, IX.
- EINSTEIN A. (a cura di), 1929: *Luca Marenzio. Sämtliche Werke*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, I.
- MEIER B. (a cura di), 1961: *Cipriani Rore Opera Omnia*, s.l., American Institute of Musicology, III.

Lettura 9

- ANSERMET E., 1961 = III/5.
- DUNSBY J.-WHITTALL A., 1988: *Music analysis in theory and practice*, London-Boston, Faber Music.
- FORTE A., 1973 = III/5.
- 1978 = III/5.
- WHITE E. W., 1966: *Stravinsky*, Berkeley, U. of California Press (trad. it., *Stravinskij*, Milano, Mondadori 1983).

Glossario

- BABBITT M., 1955 = III/5.
- BERRY W., 1976 = III/2.
- COOPER G. W.-MEYER L. B., 1960: *The rhythmic structure of music*, Chicago, U. of Chicago Press.
- EPSTEIN D., 1979 = III/2.
- FORTE A.-GILBERT S. E., 1982 = Prefazione.
- FRISCH W., 1984 = III/2.
- KELLER H., 1957 = III/4.
- 1985 = IV/3.
- KERMAN J.-TYSON A., 1983: *Beethoven*, London-New York, Macmillan (trad. it., *Beethoven*, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti 1986).
- KOCH H. C., 1782-93 = II/2.
- 1802: *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt a.M., Hermann; rist. anast., Hildesheim, Olms 1985.
- KOMAR A. J., 1968: *Theory of suspensions*, Princeton U., tesi di dottorato; RILM⁶⁸ 4049; successivamente pubblicata come *Theory of suspensions: a study of metrical and pitch relations in tonal music*, Princeton, Princeton U. Press 1971.

- LERDAHL F.-JACKENDOFF R., 1983a = III/6.
- LOBE J. C., 1850-67 = II/2.
- LORENZ A., 1924-33 = III/2.
- MARX A. B., 1837-47 = II/3.
- MEYER L. B., 1973 = III/5.
- MOLINO J., 1975 = *Lettura* 6.
- NARMOUR E., 1977 = III/5.
- NATTIEZ J.-J., 1975b = IV/7.
- OSTER E., 1961: *Register and the large-scale connection*, JMT, V, pp. 54-71; ripreso in Yeston 1977, pp. 54-71.
- PERLE G., 1962 = III/5.
- RÉTI R., 1967 = III/4.
- RIEMANN H.-FUCHS C., 1890: *Katechismus der Phrasierung*, Leipzig, Hesse.
- ROSEN C., 1971 = III/3.
- SALZER F., 1952 = III/4.
- SCHACHTER C., 1976 = III/2.
- 1980 = III/2.
- SCHENKER H., 1906 = III/1.
- 1926 = III/2.
- 1930a = III/2.
- 1930b: *Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?*, «Das Meisterwerk in der Musik», III, pp. 9-24; rist. anast. dei tre volumi dell'annuario, Hildesheim, Olms 1974.
- 1932 = III/2.
- 1935 = III/2.
- SCHÖNBERG A., 1942 = III/2.
- 1950 = III/2.
- 1954 = III/2.
- 1967 = III/2.
- SULZER J. G., 1771-74 = II/2.
- YESTON M. (a cura di), 1977: *Readings in Schenker analysis and other approaches*, New Haven-London, Yale U. Press.

Fonti del materiale illustrativo

Gli esempi sottoindicati utilizzano materiali riprodotti per gentile concessione della British Library, London (es. 8), della Société Belge de Musicologie, Brussels (es. 41) e delle seguenti case editrici: Schott & Co. Ltd, London (es. 23); Belmont Music Publisher, Los Angeles (es. 46); Faber & Faber Ltd, London (ess. 24 e 31-34); Harvard University Press, Cambridge (Mass.) (es. 25); The MIT Press, Cambridge (Mass.) (ess. 26-27); Universal Edition (Alfred A. Kalmus Ltd), Wien (es. 28); Dover Publications Inc., New York (ess. 29-30); Macmillan Publishing Company, New York (© 1967 by Rudolph Réti) (ess. 31-34); Cornell University Press, Ithaca, NY (© 1970 by Cornell University) (es. 40); Union Générale d'Editions, Paris (ess. 42-44).

Finito di stampare presso Stampatre – Torino

Ristampa

6 7 8 9 10 11

Anno

13

La ricca tradizione analitica fiorita da un secolo in qua nei paesi di lingua tedesca, inglese e francese è ancora sostanzialmente estranea al musicista e al musicofilo colto italiano. Questo volume intende fornire gli strumenti per ovviare a tale lacuna formativa e informativa in una prospettiva interdisciplinare di vasto respiro. Alle parti essenziali del manuale originale esso abbina apparati di note e riferimenti bibliografici appositamente studiati per il nostro pubblico, nonché una serie di scritti finora mai tradotti in italiano, che esemplificano l'operato di alcuni fra i maggiori analisti del nostro tempo, da Donald Francis Tovey a Heinrich Schenker, da Allen Forte a Jean-Jacques Nattiez. La prefazione del curatore fornisce alcuni suggerimenti essenziali sull'uso didattico e autodidattico del volume, inquadrandolo sullo sfondo del diffuso interesse per l'analisi che oggi è riscontrabile nei settori più diversi della nostra cultura musicale.

ISBN 88-7063-073-0



9 788870 630732

Prezzo di vendita al pubblico

€ 32,00

